







5A

21

121



OBRAS  
DE D. ANTONIO RAFAEL MENGES,  
PRIMER PINTOR DE CÁMARA DEL REY,  
PUBLICADAS  
POR DON JOSEPH NICOLAS DE AZARA.

SEGUNDA EDICION.

---

*Pictor res communis terrarum erat. Plin.*

---

DE ÓRDEN SUPERIOR.

EN MADRID EN LA IMPRENTA REAL:

SIENDO REGENTE DON PEDRO JULIAN PEREYRA, IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.,

AÑO DE 1797.

LABORATORIO DE HISTORIA  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA





*Raphael Mengs*

FRANCESCO ANTE  
GIOVANNI DI CIVITA

AL REY.

SEÑOR.

Si Mengs viviera, y publicara sus obras, no las dedicaria á otro que aquel á quien consagró su inmortal talento, y en cuyo servicio halló honor, aprecio y subsistencia. En-

cargado de dar al público estas producciones de su ingenio , sirvo de intérprete suyo ofreciéndolas á V. M., á quien yo mismo debo mucho mas que el autor.

Dígnese, pues, V. M. admitir este sincero obsequio de mi gratitud , usando la misma bondad con que protege las artes , promueve las ciencias , y hace la felicidad de sus Reynos , y particularmente de los que tenemos la fortuna de servirle con la distincion que yo. Quanto añadiese á esto no podria explicar el amor , ni el reconocimiento que profesa á V. M. ni la veneracion con que se pone á sus Reales pies,

SEÑOR,

*Joseph Nicolas de Azara.*

# ÍNDICE.

## NOTICIAS DE LA VIDA Y OBRAS DE DON ANTONIO RAFAEL MENGES.... Pag. I.

LISTA de las pinturas de Menges existentes ó hechas  
en España..... XLVI.

---

## REFLEXIONES SOBRE LA BELLEZA Y GUS- TO EN LA PINTURA.

Prólogo..... 1.

### *PRIMERA PARTE. DE LA BELLEZA.*

CAP. I. Definición de la Belleza.....	4.
II. Motivos de la Belleza en las cosas visibles..	5.
III. Efectos de la Belleza.....	8.
IV. La Belleza perfecta podría hallarse en la Na- turalaleza, pero no se halla.....	9.
V. El arte puede superar á la Naturaleza en la Belleza.....	11.

### *SEGUNDA PARTE. DEL GUSTO.*

CAP. I. Origen de esta voz en el arte.....	16.
II. Explicacion del Gusto.....	16.
III. Reglas del Gusto.....	17.
IV. Cómo se combina el Gusto con la Imitacion.	20.
V. La <i>Manera</i> es contraria del buen Gusto..	21.
VI. Historia del Gusto.....	21.
VII. Instruccion á los Pintores para adquirir el buen Gusto.....	27.

### TERCERA PARTE. EJEMPLOS DEL GUSTO.

CAP. I. Consideraciones sobre el Diseño de Rafael, Corregio y Ticiano, y sobre la intencion que tuvieron en la eleccion de él. . . . .	33.
II. Consideraciones sobre el Claroscuro de Ra- fael, Corregio y Ticiano. . . . .	36.
III. Consideraciones sobre el Colorido de Rafael, Corregio y Ticiano. . . . .	41.
IV. Consideraciones sobre la Composicion de Ra- fael, Corregio y Ticiano. . . . .	43.
V. Consideraciones sobre los Ropages de Rafael, Corregio y Ticiano. . . . .	48.
VI. Consideraciones sobre la Armonía de Rafael, Corregio y Ticiano. . . . .	51.
VII. Cotejo del Gusto de los antiguos compara- do con el de los modernos. . . . .	53.
VIII. Conclusion. . . . .	56.

### COMENTARIO AL TRATADO DE LA BE- LLEZA DE MENGES POR DON JOSEPH NICOLAS DE AZARA. . . . .

§ I. Varias opiniones sobre la Belleza. . . . .	60.
II. Cómo podemos concebir la existencia de la Belleza. . . . .	62.
III. De lo que hace bellas las cosas. . . . .	63.
IV. Diferencia de la Belleza y el Agrado. . . . .	65.
V. Del Gusto en la Pintura. . . . .	66.
VI. Por qué nos deleyta en las artes la Belleza, y qué especie de deleyte es este. . . . .	68.
VII. De qué cosas necesita el Pintor para escoger la Belleza. . . . .	71.
VIII. Qué cosas son las que mas destruyen la Be- lleza, y por qué. . . . .	72.
IX. Del Claroscuro. . . . .	75.



X. Belleza de la Composicion .....	78.
XI. De la Expresion .....	80.
XII. De lo grande, mediano y pequeño .....	84.

## PENSAMIENTOS DE MENGES SOBRE LOS GRANDES PINTORES RAFAEL, CORREGIO, TICIANO Y LOS ANTIGUOS.

Nota del editor .....	87.
§ I. Introduccion .....	88.
II. Máximas generales para juzgar del mérito de los Pintores .....	88.

### *RAFAEL.*

III. Estudios y progresos de Rafael .....	92.
IV. Reflexiones sobre las partes de la Pintura, donde se examinan las que poseyó Rafael, y las que le faltaron.	
Diseno de Rafael .....	98.
V. Chiaroscuro de Rafael .....	101.
VI. Colorido de Rafael .....	104.
VII. Composicion de Rafael .....	108.
VIII. Ideal de Rafael .....	115.

### *CORREGIO.*

IX. Reflexiones generales sobre el Gusto de Cor- regio .....	119.
X. Diseno de Corregio .....	121.
XI. Chiaroscuro de Corregio .....	123.
XII. Colorido de Corregio .....	124.
XIII. Composicion de Corregio .....	125.
XIV. Ideal de Corregio .....	126.

### *TICIANO.*

XV. Reflexiones sobre el Gusto de Ticiano .....	128.
XVI. Diseno de Ticiano .....	130.

XVII. Colorido de Ticiano. ....	130.
XVIII. Chiaroscuro de Ticiano. ....	133.
XIX. Ideal de Ticiano. ....	134.
XX. Composición de Ticiano. ....	135.

*LOS ANTIGUOS.*

XXI. Reflexiones sobre el Gusto de los antiguos. .	135.
XXII. Diseño de los antiguos. ....	150.
XXIII. Chiaroscuro de los antiguos. ....	154.
XXIV. Colorido de los antiguos. ....	154.

**CARTA A MONS. FABRONI SOBRE EL GRUPO DE ESTATUAS DE LA FÁBULA DE NIOBE.**

Nota del editor. ....	157.
Carta. ....	158.
Notas de Mengs á la Disertacion de Fabroni. .	162.
Segunda Nota del editor. ....	165.
Fragmento de otra Carta de Mengs al mismo Fabroni sobre el propio asunto. ....	165.

**CARTA A MR. ESTEBAN FALCONET, ESCULTOR FRANCÉS EN PETERSBURGO.**

Nota del editor. ....	173.
Carta. ....	175.

**FRAGMENTO DE UN DISCURSO SOBRE LOS MEDIOS PARA HACER FLORECER LAS BELLAS ARTES EN ESPAÑA. ....** 183.

**CARTA A D. ANTONIO PONZ sobre el mérito de los quadros mas singulares que se conservan en el Palacio Real de Madrid.**

Nota del editor. ....	199.
-----------------------	------

Carta. . . . .	200.
Varios estilos en la Pintura.	
Estilo sublime. . . . .	205.
Estilo de la Belleza. . . . .	206.
Estilo gracioso. . . . .	207.
Estilo signifiante ó expresivo. . . . .	209.
Estilo natural. . . . .	210.
Estilos viciosos. . . . .	211.
Estilo facil. . . . .	212.
Partes de la Pintura.	
Dibuxo.	
Claroscuro.	
Colorido. . . . .	213.
Invenzion.	
Composicion. . . . .	214.
Noticia de algunos quadros de Velazquez, Ri- bera, Murillo, Rubens, Wan-deyk, Jordan, Ticiano, Corregio y Rafael, y particularmen- te del <i>de la calle de la Amargura</i> . . .	220 á 230.

CARTA A UN AMIGO SOBRE EL PRINCIPIO, PROGRESOS Y DECADENCIA DE LAS ARTES DEL DISEÑO. . . . .	241.
Origen de las artes. . . . .	242.
Qué es lo que se entiende por la voz <i>arte</i> . . .	243.
Principios de la Escultura antigua en varios países. . . . .	243.
Su perfeccion en Grecia. . . . .	245.
A qué punto llegó en Roma. . . . .	247.
Su decadencia y su ruina. . . . .	248.
Restauracion de la Escultura en Florencia. . .	249.
Su decadencia hasta el tiempo presente. . . .	249.
Principios de la Pintura antigua. . . . .	250.
Su perfeccion en Grecia. . . . .	253.
Su decadencia y ruina. . . . .	256.

\*

Restauracion de la Pintura en Italia por medio de Giotto y su escuela. ....	256.
Progresos de la Pintura por medio de Masaci, Ghirlanday, y Leonardo de Vinci. ....	257.
Se perfecciona por medio de Miguel Angel, Rafael, Ticiano y Corregio. ....	258 á 261.
Empieza á decaer. ....	262.
La sostienen los Caracci y su escuela. ....	264.
Pintura en España, Flandes y Francia. .	266 á 267.
Se abandona en Italia el buen Gusto de la escuela de los Caracci: mudan de método las escuelas Romana y Florentina: se extinguen las de Bolonia y Lombardia; en Roma se sostuvo un poco mas la Pintura por medio de Carlos Maratta. ....	268 á 269.
Escuela de Jordan, y ruina de la Pintura. ...	269.
Principios de la Arquitectura. ....	270.
Arquitectura Griega. ....	271.
Arquitectura Romana. ....	272.
Ruina de la Arquitectura, é introduccion del modo de construir Gótico-Germánico. 272, 273.	
Restauracion de la Arquitectura. ....	273.
Introduccion del mal gusto actual. ....	274.

## NOTICIAS DE LA VIDA Y OBRAS DE ANTONIO ALEGRI, LLAMADO EL CORREGIO. .... 275.

REFLEXIONES sobre las excelencias de Corregio. 308.
NOTAS del editor sobre el escrito antecedente. 320.

## LECCIONES PRÁCTICAS DE PINTURA.

Nota del editor. ....	327.
Introduccion en que se dan algunas reglas para que los maestros puedan enseñar bien	

el arte de la Pintura, y los discípulos aprenderla . . . . .	328.
§ I. De la Pintura en general . . . . .	336.
II. Del Diseño . . . . .	341.
III. Del Claroscuro . . . . .	347.
IV. Del Colorido . . . . .	354.
V. De la Armonía . . . . .	363.
VI. Continuacion de la Armonía y Colorido . . .	367.
VII. De la Composicion . . . . .	373.
VIII. De la Gracia . . . . .	378.
IX. De la Gracia en el Contorno . . . . .	380.
X. De la Gracia en el Claroscuro . . . . .	382.
XI. De la Gracia en la Composicion . . . . .	384.
XII. De las Proporciones del cuerpo humano . .	386.

DISCURSO SOBRE LA CONSTITUCION DE UNA ACADEMIA DE LAS ARTES . . . . .	389.
--	------



# NOTICIAS

## DE LA VIDA Y OBRAS

### DE

## DON ANTONIO RAFAEL MENGES,

PRIMER PINTOR DE CÁMARA DEL REY.

La mayor parte de los hombres pasa la vida vegetando sobre la tierra sin reflexionar en los bienes y comodidades que disfruta, y mucho menos en los pocos sugetos que con su ingenio y trabajo se las han procurado. Esta casi general ingratitud procede de ignorancia y desidia; siendo muy conforme á nuestra naturaleza corrompida gozar lo mas que se puede sin fatigarnos. Ha habido no obstante siglos, en los quales, mas que en otros, algunos hombres han sacudido la inaccion, vencido el vicio, y hecho triunfar la virtud. El nuestro quizá será distinguido en la posteridad por el siglo de la inquietud. Las artes, las ciencias, la política, las fortunas de las naciones y de los particulares, y hasta la vida doméstica, todo está en un continuo movimiento y agitacion. Tanta actividad ha debido producir inmensa suma de conocimientos útiles en todos géneros; pero unida á la desidia y náusca, que nacen de la opulencia. Hemos extendido mucho la superficie de nuestras luces y comodidades; pero tal vez hemos perdido al mismo paso la intension y fuerza de ella. La vehemencia del amor de la patria, de la gloria y de las artes

que la procuran , que tuviéron algunos pueblos antiguos, pasa entre nosotros por necedad ó por fábula ; porque nuestra costumbre es abrazar mucho , no profundizar nada , y ser medianos y frios en todo.

Sin embargo de tan general veleidad se ve de quando en quando que la naturaleza produce algunos hombres de fibra tan vigorosa , de complexión tan viva , y cabeza tan bien organizada , que haciendo frente á la corrupcion universal, á fuerza de estudio y de fatigas increíbles procuran ilustrar sus profesiones , y restituirlas á su antiguo y verdadero esplendor. La mayor parte de sus contemporáneos suele pagarles con la nota de extravagancia, otros con la envidia, y los que mas presumen de entendidos , con fria y estéril admiracion.

DON ANTONIO RAFAEL MENGES habia venido al mundo para restablecer las artes. A ser admisible la transmigracion de las almas , se podia creer que alguna de la floreciente Grecia se habia transfundido á su cuerpo: tal era la profundidad de sus ideas , la elevacion de sus invenciones , y la simplicidad y candidez de sus costumbres. Víctima de su aplicacion , nos ha sido arrebatado de esta vida , llorado de todos los desapasionados , y bien envidiado de aquellos á quienes ofendia su mérito.

Una amistad la mas pura y tierna exíge de mí las mas sinceras lágrimas , y el triste y piadoso oficio de esparcir algunas flores sobre su sepulcro. La costumbre del tiempo me daria por desempeñado con semejante demostración ; pero la imágen de mi difunto amigo me advierte que no me satisfaga con flores y lágrimas infructuosas , y que intente cumplir sus deseos procurando sea útil su memoria. Dexaré pues que otros , haciendo alarde



de ingenio, cuenten con elegante estilo las particularidades y dichos del hombre; y me contentaré con dar á conocer el artifice y sus obras.

Los ascendientes de Mengs eran de la Lusacia. Su abuelo se fué á establecer en Hamburgo, y despues pasó á Copenhaguen, donde nació su padre el año 1690. Siendo este el vigésimo segundo de sus hermanos varones, no sabian qué nombre ponerle, y se les ofreció tomar la Biblia, y escoger el primero que se presentase, que fue el de Ismael. Fué su padrino un Pintor adoceñado; pero esto bastó para aplicar el muchacho á la Pintura. De esta mala escuela pasó á la de Mr. Cofré, Frances, que era lo mejor que habia en aquella Corte; y aprovechándose de algunos quadros de Wandeyk que tenia un amigo, adquirió, copiándolos, un buen colorido, que conservó toda su vida. Tenia su maestro una sobrina, de quien se enamoró; pero no pudiendo la melindrosa doncella sufrir el olor de los aceytes, nuestro Ismael, por agradarla, se aplicó á miniar; en cuyo exercicio adelantó tanto en breve tiempo, que se hizo excelente, y se casó con su querida. Por causa de un contagio salió de su pattia, y fué girando por varias Cortes de Alemania, donde aprendió el arte difícil de pintar de esmalte, en que se hizo famoso.

De este matrimonio nació nuestro Mengs en Ausig, ciudad de Bohemia, á 12 de Marzo de 1728, y le pusieron por nombres en el bautismo Antonio Rafael, en memoria de los dos grandes Pintores Rafael, y Antonoi Alegri de Corregio, de quienes su padre era apasionadísimo. Destinado á la Pintura desde las mantillas, no le daban otros juguetes que las cosas relativas á esta profe-

sion, como lapiceros, lápiz y papel; y antes de cumplir seis años ya le pusieron al estudio del diseño.

Los primeros principios en que le exercitó su padre fueron las mas simples líneas rectas, como la vertical, horizontal y obliquas, hasta que tomó tal práctica, que las executaba bastante derechas. Con la misma prolixidad le hizo pasar despues á las figuras geométricas mas simples, siempre sin regla ni compas, para acostumbrar su vista á la exáctitud. Luego entró á dibujar los contornos de las partes del hombre, y se le obligaba á reducirlas lo mas que podia á figuras geométricas, para despues quitar ó poner con razon, hasta darles la gracia necesaria. De aquí pasó á sombrear: y hallo en las Memorias que me ha dexado escritas de su puño, de donde tomo todas estas particularidades, que costó mucha dificultad á Ismael contener la vivacidad del hijo, que no se queria sujetar á cierta limpieza y pulicia; á cuyo fin le obligó á dibujar con tinta de China, la qual no le dexaba el arbitrio de borrar.

En estos estudios pasó dos años, y despues le pusieron á pintar al óleo; pero viendo su padre el talento grande que descubria, quiso fundarle mas en los principios, y le hizo volver al dibujo con mayor atencion y prolixidad: y al mismo tiempo le enseñó la Química, en que era de los mas entendidos de Europa, y á pintar en esmalte y miniatura. Esto no interrumpia el exercicio del diseño; pues no pasaba dia que no contornase dos figuras enteras de las mejores estampas de Rafael ó Caracci: y por no desperdiciar las horas, estudió entónces mismo la Perspectiva, y las partes mas necesarias de la Anatomía; bien que en Dresde, donde entonces se hallaba, no

tuvo proporcion para estudiar esta ciencia en los cadáveres, y se contentó con lo que pudo aprender en los libros y en los huesos secos de los esqueletos.

Despues de estos estudios empezó á dibuxar las figuras antiguas por partes , del mismo tamaño de los originales , segun las habia llevado su padre de Roma : y por las noches con luz artificial copiaba modelitos de las mismas estatuas. Con este exercicio ponía en práctica lo que habia aprendido de Perspectiva y Anatomía, notando los escorzos y diminucion de los miembros, y cómo los músculos en accion varían sus formas. Tambien se acostumbraba á los efectos de la luz , á su degradacion , sombras y reflexos ; por qué se distinguen mejor con la luz artificial , que no con la del dia : y por este medio , y repitiendo las mismas operaciones de dia , comprendió mejor la fuerza del claroscuro (\*). Así empleó su tiempo hasta la edad de doce años.

Conociendo entonces su padre que ya empezaba á estudiar con reflexion, y que era tiempo de formar en él aquello que fuera de Italia no se aprende , esto es , el buen gusto, resolvió conducirle á Roma , como efectivamente lo hizo el año de 41. Quedó atónito el jóven Mengs á vista de tantas bellas cosas como ofrece esta capital de las artes , y queria abrazarlas todas ; pero su padre le contuvo , haciéndole estudiar solamente las mas perfectas, bien que las mas dificiles , como el Laocoon-te , el Torso ó Tronco de Belvedere, y las obras de Miguel Angel en la Capilla Sixtina. Despues de haberle he-

(\*) Esta voz *develare* no se entiende con facilidad : y como en las obras de Mengs ocurrieron muchas veces , se explicará en otro lugar mas adelante.

cho dibujar estas cosas en diferentes puntos, le hizo estudiar en las estancias ó salas de Rafael las mas bellas cabezas, y algunas figuras vestidas, para tomar aquel gusto de pliegues en que Rafael es tan excelente.

Era Ismael Pintor del Rey de Polonia Augusto III, y queria enviarle alguna muestra de la habilidad de su hijo; para lo qual le hizo copiar en miniatura dos quadros de Rafael que habia en el Noviciado y Casa profesa, que eran de los Jesuitas. Al mismo tiempo queria enviar un quadro de esmalte bastante grande en aquel género, y mandó á su hijo le hiciese un dibuxo de su invencion. Pintóle Ismael á esmalte hasta cierto término: despues mandó al hijo le diese la última mano: y salió la obra mas singular que tal vez se ha hecho en su clase: pues Ismael era el mejor esmalista que se ha conocido, y aun hoy se tienen sus obras por inestimables por su bello colorido y práctica del arte. Solo le faltaba haber tenido en su juventud mejor escuela de diseño; y por eso, conociéndolo él, procuraba que el hijo estudiase tanto esta parte.

Hemos visto hasta aquí que Ismael dirigia los estudios de su hijo: y como la educacion que le dió contribuyó tanto á sus progresos en el arte, y á su conducta en la vida civil, es forzoso decir algo de su carácter. Hombre tan duro para con sus hijos no se ha conocido. Exigía de ellos un trabajo impropio, sin darles jamas la menor recreacion. Eran ya grandes, y no habian tratado ni aun casi hablado con persona alguna del mundo fuera de su familia; y muchos de los que trataba Ismael freqüentemente ignoraban que tuviese hijos. Su passion á la música pudo solamente vencerle á admitir en

su casa á un cierto Señor Anibal , que por una rara combinacion , como veremos , hizo conocer al Rey el mérito del jóven Mengs. Quando salia de casa dexaba cerrados á sus hijos ; y á su vuelta se seguia una rigurosa residencia de la tarea que les habia señalado al tiempo de salir. Sus reprehensiones eran , mas que de padre , de amo severo ; y en suma era un verdadero tirano en su casa. En Roma tenia igual método. Conducia á nuestro Antonio al Vaticano : le mandaba lo que habia de hacer aquel dia : y con un frasco de agua y un pan le dexaba allí hasta las oraciones , que volvía para conducirle á casa , y hacerle dar razon de su estudio. Ya se supone que la cuenta era bien rigurosa.

Este modo de estudiar hizo tan reflexivo al jóven , que podia formar la historia de todos los pensamientos de Rafael. Yo logré varias veces el gusto de oírle explicar delante de las pinturas de las estancias las ideas que tuvo Rafael haciéndolas. Por el modo con que una parte está pintada demostraba que por aquella habia empezado , pues conserva su primera manera. En la siguiente , executada ya de otro modo , manifestaba la reflexion que forzosamente debió hacer aquel artifice para haber mudado. Notaba las enmiendas , y de ellas sacaba las razones. De suerte que acabando de recorrer así el quadro , se hallaba la serie de quantas ideas habian pasado por la cabeza de Rafael executando aquella obra : y esto lo explicaba con razones y observaciones tan claras y evidentes , que el entendimiento se rendia á ellas , como á demostraciones geométricas.

Esta educacion , tan favorable para el arte , lo fué muy poco á la persona de Antonio , pues fomentó en él

una habitual timidez, que los que no la conocian tomaban por rusticidad: una grande ignorancia del trato del mundo, que le hacia faltar muchas veces á la política: unas modales atadas, que parecian desconfianza; y en fin un abandono de interes, que ha sido causa de su infelicidad mientras vivió, y de la de su familia.

Despues de tres años que estudió del modo sobre-dicho en Roma, volvió á Dresde, donde se aplicó á pintar á pastel, é hizo su propio retrato de dos maneras, y el de dicho Señor Anibal. Por medio de este le conoció el Rey de Polonia; pero dudándose que un muchacho de tan poca edad fuese capaz de hacer tales cosas, ordenó aquel Soberano que en presencia de una pintora Italiana, discípula de la célebre Rosalva Carrera, hiciese el retrato de su marido: y habiéndose asegurado el Rey de su habilidad, le mandó hacer su propio retrato. En él juntó Mengs la mas perfecta semejanza con la expresion de la bondad y nobleza que caracterizaban á aquel Monarca, de quien experimentó desde entonces la mayor estimacion y clemencia. Aquel año, que fué el de 45, se vió el Rey precisado á pasar á Polonia por causa de la guerra; y habiendo vuelto á Dresde quando se hizo la paz, quiso tener los retratos de toda la familia de Mengs, y mandó á Antonio executar el de su padre; y á su hermana mayor, que tambien pintaba con excelencia, el de Antonio: todos los quales hizo poner en su gabinete de pasteles. Antonio fué nombrado Pintor de cámara con 600 talares de sueldo, y con alojamiento, sin obligacion alguna mas que hacer con preferencia las obras que se le pidiesen, las quales se le pagarian al precio que él señalase.

No quiso Antonio aceptar esta fortuna, si no se le daba permiso para volver á Roma: pretension que escandalizó al Conde de Brull, Ministro el mas poderoso con su amo; pero este, lejos de ofenderse, alabó la idea del Pintor, y le dió su licencia con infinita afabilidad.

Volvió, pues, á Roma con su padre y dos hermanas, y tomaron casa junto al Vaticano, para mayor comodidad de proseguir los antiguos estudios, dibuxando pinturas y estatuas, y practicando Academias, y las lecciones de Anatomía en el hospital de Sancti-Spiritus. Hizo al mismo tiempo algunas miniaturas para complacer á su padre; y en estos ejercicios empleó quatro años. Al fin de ellos se aplicó á la composicion, y pintó un quadro de una Sacra Familia, que fué muy aplaudido, y le dió á conocer en Roma, mereciendo que le fuesen á ver los primeros personajes de la ciudad. Estos se empeñaron en que fixase aquí su residencia, ofreciendo obtener el permiso de su amo, y ademas asegurarle cierto número de obras: proposicion que era muy del gusto de Mengs, porque le proporcionaba poder continuar sus estudios á la vista de tantas maravillas del arte como hay en Roma; pero su padre pensó que le sería mas útil llevarle á establecer en Saxonia, como lo efectuó. Antes de partir se casó con una doncella muy hermosa y honesta, llamada Margarita Guazzi, que habia conocido con motivo de buscar un modelo para la cabeza de la Virgen del referido quadro.

Aumentada así la familia, partió de Roma á fines del año de 49, y llegó á Dresde por Navidad. La estacion rígida en aquel clima frio, y varios disgustos domésticos causaron grande melancolía á nuestro Mengs. Su padre,

por último acto de despotismo , se apropió todo quanto habia dentro de casa , y hasta los sueldos devengados por su hijo , de suerte que le arrojó á la calle sin muebles y sin dinero. Algunos amigos , y particularmente el buen Señor Anibal , le ayudáron con humanidad: y sobre todo el Rey y su hijo el Príncipe Electoral le consoláron , y mandáron dar casa cómoda y coche. Pidió ademas el título de primer Pintor de la Corte: y su Magestad se le concedió con gusto , en lugar de Mr. Silvestre que se retiraba á Paris , y le aumentó su pension hasta mil talares sin obligacion alguna. Desde aquel dia fuéron infinitos los favores y honras que aquel Soberano y toda su Real familia hicieron á Mengs: y yo puedo asegurar , en prueba de su buen corazon , que no se acordaba vez ( y se acordaba muchas ) de aquellos Señores , que no se enterneciesen de gratitud.

Habia el Rey Augusto hecho fabricar una Iglesia bastante grande en su palacio , que se consagró el año de 51 , y quiso que Mengs pintase el quadro del altar mayor , y otros dos laterales. Pintó estos últimos en Dresde ; y para hacer el otro pidió licencia de venir á Roma , tanto por motivo de recobrar su salud , que habia padecido mucho en aquel clima , como por hacer una obra más perfecta en el pais de las bellas artes. Su Magestad , que sabía lo que vale esta diferencia de países , y que estaba instruido en la historia de los Pintores , y de las ventajas que hallan en Italia para perfeccionar sus obras , le concedió la licencia que pedia.

En la primavera del 52 llegó Mengs á Roma con su muger y una hija nacida en Dresde , la qual es hoy muger de D. Manuel Salvador Carmona , Grabador célebre



en Madrid. El ayre de Roma restableció la salud de Mengs : y la satisfaccion de verse en el centro de las artes recreó su ánimo para trabajar con mas empeño. La primera obra que se le ofreció fué una copia del gran quadro de Rafael , llamado la Escuela de Atenas , para Milord Northumberland , cuyo encargo aceptó solamente por tener ocasion de estudiar mas y mas aquel gran maestro ; y confesaba despues , que entonces conoció quan imperfectamente habia entendido á Rafael en sus primeros años.

Acabada esta copia puso manos al gran quadro de Dresde con el mayor empeño y gusto; y teniéndole ya muy adelantado sobrevino la guerra entre la Emperatriz Reyna y el Rey de Prusia , que ocasionó la invasion de la Saxonia , y fuga del Rey de sus Estados , á que se siguió la interrupcion de pagas. Reducido Mengs á la mayor estrechez , le fué preciso trabajar las obras que se le presentaban para particulares , á fin de mantener su familia , que cada año iba creciendo. Pensó que le convenia hacerse conocer mas del público con alguna obra que estuviese á la vista de todos; y por eso abrazó la ocasion de un quadro á fresco , que los Padres Celestinos querian se hiciese en la bóveda de su Iglesia de San Eusebio. El P. Abad del Giudice , que deseaba que sus Religiosos no buscasen algun Pintor correspondiente al poquísimo dinero que querian gastar , fué á Mengs , y le propuso si le queria hacer ; pero diciéndole claramente lo poco que podia pagarle , y que debia hacer cuenta con trabajar de limosna , pues solo podia hacer los gastos de andamios y albañiles , y regalarle 200 pesos. Sin embargo de tan iniquas condiciones , aceptó la empresa con de-

seo de hacerse conocer, y de exercitarse en un género de pintura en que nadie se empleaba entonces en Roma; pues D. Corrado Giaquinto habia pasado á Madrid. Acabada esta obra, mereció aplauso general, teniéndose antes por imposible que se pudiesen hacer semejantes tintas á fresco; y aunque la composicion no era del gusto de los Pintores de las últimas escuelas, no pudiendo condenarla por defecto esencial, fué celebrada aun mas allá de lo que su mismo autor esperaba.

Quando partió de Dresde le habia dado el Rey órden de pasar á Nápoles para hacer los retratos de toda aquella familia Real, prohibiéndole pedir precio por ellos. Esto iba bien quando las pagas de su Corte estaban corrientes; pero habiéndose interrumpido por la razon arriba dicha, sin esperanza de que se restableciesen, era forzoso pensar de otra manera. El Duque de Cerisano, Ministro de aquella Corte en Roma, le instaba para que fuese á hacer dichos retratos, pidiendo lo que quisiese; y Mengs le entregó una razon de los precios á que se le pagaban sus obras en Saxonia, protestando nó obstante con la órden que tenia de su amo. La respuesta que se le dió fué, que la Reyna habia dicho que era demasiado precio para retratos, y que no era necesario que él los hiciese. Este fué uno de los muchos tiros que la envidia de los artífices cortesanos puso en obra contra Mengs, el qual por su carácter bonrado y sencillo era incapaz de conocerlos ni de repararlos. En consecuencia de esto sucedió que habiéndole el Rey de Nápoles encargado hiciese un quadro para su Capilla de Caserta, adelantándole 300 sequines por la mitad del precio, se halló con una carta del Arquitecto principal de S. M.

en que le decia, que podia irse despacio en su quadro, porque en muchos años no se necesitaria de él. Pocos dias despues volvió de Nápoles el Conde de Lagnasco, Ministro de Polonia en Roma, y aseguró á Mengs, que la Reyna estaba muy enojada con él, por no haber querido ir á hacer los retratos, ofreciéndole lo que habia pedido; y que no queriendo tampoco acabar el quadro de Caserta, habia sido preciso encargar los demas á otros Pintores. Esto manifestó á Mengs el manejo secreto de la emulacion, y cómo se abusa de la autoridad mas respetable.

Para desmentir esta calumnia concluyó presto Mengs su quadro, y le llevó á presentar al Rey al tiempo que estaba para partir á España á tomar posesion de aquellos Reynos por muerte de su hermano el Señor Fernando VI. Le recibió S. M. con suma benignidad, y le dió al partir la comision de hacer el retrato del hijo que dexaba Rey en Nápoles; pero tambien para esto tuvo sus dificultades, y aun le hicieron entender que haria bien en irse de allí.

Vuelto á Roma emprendió pintar la bóveda de la galería de la villa del Cardenal Alexandro Albani, donde representó á Apolo con la Memoria y sus hijas las Musas. En esta obra se aprovechó mucho de las observaciones que hizo en las pinturas antiguas de Herculano, que habia visto en el Museo de Pórtici. Figuró un quadro puesto en el techo, conociendo ser grande error el hacer estas obras con el punto *de abaxo arriba*, segun el estilo moderno, pues así no se pueden evitar los escorzos desagradables que siempre esconden la hermosura de las figuras; pero por no chocar enteramente la moda, pintó los dos quadros de los lados, donde no cabia mas que

una figura en cada uno, escorzados al gusto moderno. Al mismo tiempo hizo varios quadros á óleo para particulares: una Cleopatra suplicante á los pies de Cesar: una nuestra Señora con el Niño, San Juan y San Joseph: y otras tres medias figuras que fuéron á Inglaterra; como tambien una Magdalena de cuerpo entero para el Príncipe de S. Gervasi de Nápoles.

De este modo pensaba permanecer establecido en Roma, quando Cárlos III, que en un solo momento habia penetrado en Nápoles el mérito de Mengs, le convidó á pasar á España á su servicio, por medio del Sr. D. Manuel de Roda, entonces su Ministro en Roma, ofreciéndole dos mil doblones de sueldo, casa, coche, y todos los gastos de pintura: y en caso de aceptar, le proporcionaba la ocacion de dos navíos de guerra que de Nápoles debian volver á España. En ellos se embarcó Mengs con su familia, y llegó á Alicante felizmente el 7 de Setiembre del 61.

Llegado á la Corte, fué recibido del Rey con tanta bondad, que él mismo quedó pasmado: y S. M. se la continuó siempre á despecho de la envidia, y de muchas extrañezas del mismo Mengs. Tenia el Rey á su servicio quando este llegó á Madrid á D. Corrado Giaquinto, el mejor Pintor á fresco que se conocia en la escuela Napolitana, y á D. Juan Bautista Tiépolo, el mayor de la Veneciana. Sin embargo de eso, luego que Mengs hizo ver su primera obra, no obstante que en nada se parecia á las de aquellos, toda la nacion le aclamó por el gran Pintor que era. La emulacion misma debió fingir el aplauso para poder con mas seguridad y recato aprovechar su veneno.

El número de las obras que Mengs hizo á fresco y al óleo en España es increíble, atendido el tiempo y poca salud que tuvo. Daré á continuacion de estas Memorias una noticia de todas ellas, contentándome ahora con apuntar las principales. Comenzó por la pintura de una bóveda de la cámara del Rey, donde representó la Corte de los Dioses, en que hizo ver la expresion mas sublime, la corrección mas pura, y las tintas mas suaves á fresco que haya conocido ningun otro Pintor del mundo. Los ignorantes al mismo tiempo que se quedan encantados de esta pintura, hallan fria su composicion; porque estan hechos á juzgar solamente por los ojos, y á usar poco ó nada del entendimiento. Aquel reposo de las figuras, y aquel carácter de divinidad que oculta todas las qualidades y necesidades humanas, no puede mover á los que estan hechos al estrépito y gresca de Jordan, y á las estropeaduras de Corrado.

En una sala destinada para la Reyna pintó despues la Aurora con el mismo estilo: y parecé que las Gracias, en premio de haberlas pintado tan hermosas en la primera bóveda, le guiáron la mano para representar la esposa de Titón. En las quatro fachadas pintó las quatro estaciones del año con alusiones tan bellas, que la imaginacion no puede concebir cosa mas allá.

En el apartamento de la Princesa hizo quatro quadros de las quatro partes del dia con la misma belleza y gracia que caracterizan todas sus demas obras. Todo rie en aquella cámara destinada á una Señora, que es la alegría y consuelo de la nacion. En el altar del Oratorio privado de S. M. pintó á fresco un Nacimiento en el corto tiempo de ocho dias: y allí manifestó quan dueño era

de su arte, pues supo executar con la priesa de Jordán las bellezas corregidas de Rafael.

Por aquel tiempo pintó asimismo diferentes quadros al óleo para el Rey y demas Personas Reales; y S. M.; cuyo gusto delicado en las artes no se desmiente jamas, le encargó todos los quadros que adornan la cámara donde duerme, hasta las sobrepuestas. Entre ellos haré ahora solamente mencion de la pintura del Descendimiento, por ser la obra mas singular que han visto los hombres. Cada Pintor regularmente ha sobresalido en una parte, que ha dado carácter á sus obras: Apeles en la gracia, Aristides y Rafael en la expresion, Corregio en el claro-oscuro, Ticiano en el colorido &c.; pero el juntar todas estas cosas, y producir iguales bellezas en el género gracioso, en el robusto, en el natural, y en el alterado, y conducir las todas con la misma filosofia, estaba reservado á solo Mengs. Quien vea sus quadros graciosos no creerá que la misma mano haya podido pintar este. Todo él respira dolor y tristeza. El tono general de color se parece al modo Dórico de la Música y de la Arquitectura. Cada figura muestra aquel grado de dolor que corresponde á su carácter. En el Christo muerto se ve un cadáver que ha padecido infinito; pero en medio de eso se distingue que fué un cuerpo perfecto, y de una belleza divina. No le desfiguró con llagas y sangre, como otros Pintores de fama, que pusieron todo su estudio en estropear y hacer mas horroroso un muerto: gente ignorante, que trabaja para los sentidos materiales de otros ignorantes como ellos. Mengs era filósofo, y pintaba para los filósofos. La Virgen en pie, y con la vista fija en el cielo, parece que ofrece al Padre el sacrificio

del mayor dolor que la humanidad puede sufrir. La postura estática é inmóvil, los brazos abiertos y caidos, los músculos de la cara sin movimiento, y en fin su manto azul con la túnica de un color caído contrapuesto á la palidez del rostro, forman una expresion que no se puede mirar sin enternecerse. En la Magdalena ya el dolor es mas humano, y se ocupa en el cuidado del cadáver. Una gran cantidad de lágrimas que derraman sus hermosos ojos dan indicio de la ternura de su corazon. San Juan con los músculos de la frente hinchados, y con los ojos preñados de sangre en vez de lágrimas, da á entender la intension de lo que padece un jóven robusto, que no puede prorumpir en llanto. Un criado, que llevando un vaso de aromas para el sepulcro, se detiene á contemplar este espectáculo, exprime aquella estúpida situacion propia de quien padece maquinalmente y sin interes: las otras figuras accesorias muestran aquella pena que tambien deben sentir con la propia materialidad. En fin lo que hay del pais y del lugar de la pasion está solamente señalado, para no divertir la vista de la accion principal; y todo muestra el horror de la escena en que padeció el Señor del universo. Este quadro se debe llamar el quadro de la filosofia; y con mas verdad que de las pinturas de la ruina de Troya en el templo de Juno Cartaginesa se podria decir:

*Sunt lacrymæ rerum, & mentem mortalia tangunt.*

Ocupado Mengs en adornar el palacio de su amo, quiso tambien hacerse útil formando en España una escuela de las artes, y propuso á la Academia, de la qual le habian hecho miembro, varios reglamentos segun sus ideas. Estos fuéron abrazados; pero al ponerlos en prác-

tica halló que la vanidad y la pasión supiéron tender tales redes á su incauto é inocente genio, que no solo no se hizo, sino que se logró disgustarle de sus proyectos, y aun rebaxar su reputacion. Corramos un velo sobre esta escena, y olvidémosla por honor de la humanidad.

La melancolía, la ninguna diversion, y el desatinado método de trabajar arruináron del todo la salud de Mengs. Antes del alba se ponía á pintar á fresco; y sin intermision, ni para comer, seguia hasta la noche. Entonces, tomando muy poco alimento, se entregaba en su casa á un nuevo trabajo de diseñar y preparar sus cartones para el dia siguiente. Habia enviado á Roma su familia; y así se veia privado del único consuelo y desahogo que su ánimo podia tener. Agravóse su enfermedad, perdido el estómago, y con una consuncion tal, que nadie creyó pudiese evitar la muerte. Viéndole así el Rey, le concedió licencia para venirse á Roma; pero no pudiendo llevar la fatiga del viage, le fué forzoso detenerse en Mónaco, donde la habilidad de un Médico y la bondad del ayre le diéron fuerzas para continuar el camino. Llegado aquí comenzó á dilatársele el espíritu, y se recuperó bastante. Pintó un quadro de Christo y la Magdalena en la situacion del *noli me tangere*: y despues emprendió otro mucho mayor para el Rey, que representa el Nacimiento. Su intencion fué luchar con Corregio en su famosa *Noche*. La posteridad juzgará si luchó bien, y si venció. Como en el quadro del Descendimiento toda la escena representa el dolor mas sublime, al contrario en éste exprime la belleza mas risueña que los sentidos y la razon pueden gozar. No se ve otra luz que la que despiden el Niño Dios; y todo está ilu-



minado de forma que la vista parece se pasea por detrás de las figuras. Sus carnes son tan verdaderas, que aunque Ticiano hubiera sido capaz de hacerlas iguales, no las habria seguramente sabido escoger con aquella propiedad que Mengs las escogió. La Virgen no es una hermosa aldeana ó paisana, como las que para semejantes casos escogia Rafael; que nunca se elevó sobre lo mas hermoso que hallaba en la naturaleza. Mengs supo figurar una belleza heroyca, y media entre la divinidad y la humanidad. Entre los pastores y acompañamiento está su retrato. Hizo tambien para el Rey dos quadros pequeños de San Juan y la Magdalena, que ha grabado su yerno Carmona.

Por este tiempo le propusieron de parte del Papa Clemente XIV que pintase alguna cosa en el Vaticano: y como esto lo deseaba infinito por dexar alguna memoria en aquel emporio de las artes, aceptó la proposicion, pero con la protesta de que no se le hablase de paga. Empezó pues la pintura de la cámara del Museo que se destinaba para custodia de los fragmentos de *Papyrus* antiguos. En el quadro de en medio de la bóveda representó el mismo Museo, y en él la Historia, que sobre el Tiempo enojado escribe sus memorias. Jano enfrente: y á su lado un genio (\*) en acto de llevar al Museo algunos rollos de *Papyrus*. La Fama volando anuncia al mundo el Museo; y sin ser tan horrenda como la hermana de Encélado, se conoce, no obstante, que es *pedibus celerem & pernicibus alis*. La com-

(\*) Por *genius* entiendo aquellas figuras de muchachos que usan la Escultura y la Pintura para acompañar sus composiciones. Vienen del Gentilismo, en el qual significaban ciertos espíritus ó semidiosos que producian y conservaban las cosas; y cada uno tenía el suyo.

posicion de este quadro , su colorido , tanto ó mas brillante y suave que si fuese al óleo , la magia de su claroscuro , la expresion de quanto hay en él , y una cierta armonía y reposo que halla la vista , y la detiene , hacen esta pintura el primer fresco del mundo , sin alguna exágeracion. En las dos sobrepuertas representó á Moyses y á San Pedro sentados en nichos acompañados de genios. En la fisionomía del primero se ve la autoridad del Legislador confidente de Dios; y en la del segundo la Fe, que no exámina. Pintó este último á temple; por no dañar con la cal del fresco á las doraduras que entre tanto se habian hecho en los adornos. Los quatro genios que acompañan los nichos son de una belleza ideal tan sublime, que los ojos no se cansan de mirarlos, ni el entendimiento de admirarlos. Los adornos de este prodigioso gabinete estan hechos por sus diseños y direccion, y aluden á las artes Egipcias, por ser los Papyrus manufactura de aquel pais. Los mármoles y broncees y la arquitectura de todo tiene la misma alusion; y no hay otra cosa sino el pavimento que no se haya executado con diseño de Mengs.

Quando hacia esta obra habia cerca de tres años que Mengs estaba en Italia muy recobrado de salud, y por consiguiente sin buena razon para detēnerse tanto, y sin dar cuenta al Rey; que sin embargo le continuaba sus pagas, como si le estuviese sirviendo en Madrid. Habia ademas emprendido la obra de los Papyrus sin licencia, y sin noticia suya. Otro amo que Carlos III se habria cansado de este abuso de bondad; pero lo inagotable de su paciencia se contentó con hacerme preguntar reservadamente las razones que detēnian á Mengs en Italia.

Yo dije á S. M. la verdad , excusando á Mengs con su pasion por las artes de Roma : la ternura por su familia , de la qual no tenia valor para separarse : el amor de la gloria , tan propio y excusable en un artífice de su mérito , en dexar una memoria al lado de la de Rafael : y en fin hice valer su delicadeza en no haber querido admitir paga de otro Soberano quien servia al Rey de España ; prometiendo al mismo tiempo que yo haria de modo que partiese presto para Madrid.

A la insinuacion indirecta que le hice se turbó , y tomó la resolucíon precipitada de dexar incompleta la obra de los Papyros , y partir inmediatamente. Ninguna reflexíon fué capaz de detenerle , y se fué á Nápoles para hacer los retratos de aquellos Soberanos que tenia prometidos á su Augusto Padre. En vez de despachar dichos retratos segun la priesa con que habia partido de Roma , se detuvo en Nápoles todo el invierno , y volvió con solas las cabezas pintadas. Llegado aquí , no pudo resistir á la tentacion de acabar lo que le faltaba de la cámara de los Papyros ; y entonces fué quando pintó el San Pedro de que hemos hablado.

En fin arrancó de Roma para ir á España con toda su familia , á excepcion de sus cinco hijas que dexaba en un convento al cuidado de su cuñado Mr. Marron. Cuatro meses despues pasando yo por Florencia para ir á Parma , me le hallé allí detenido de su regular irresolucíon ; y á mi vuelta dos meses despues sucedió lo mismo. Entonces hizo mi retrato en el poco tiempo que me detuve en Florencia ; y su amistad le empenó en hacer una maravilla del arte. Vuelto yo á Roma , y debiendo partir para España cinco meses despues , le volví á hallar

en Florencia; pero pude determinarle á que finalmente partiese. Dexó en aquella Corte dos quadros, uno para la Señora Infanta Gran Duquesa, y otro para el Gran Duque, á quienes en varias ocasiones retrató con toda su familia. El primero representa la Virgen con el Niño, San Juan y dos Angeles á los lados, todas un poco mas de medias figuras. La belleza de esta pintura encanta á los inteligentes y á los que no lo son. Todo es ideal en ella: la naturaleza no ofrece objetos tan hermosos. El otro quadro es del Sueño de San Joseph. Parece imposible expresar mejor los efectos del sueño; y al mismo tiempo se conoce que es un hombre que se ha dormido agitado de cuidados. En esta ocasion pintó su retrato, y le colocó en la galería de Florencia en la serie de los Pintores ilustres que tienen allí los suyos de propia mano de cada uno. Y antes de partir de aquella ciudad acabó el retrato del Cardenal de Zelada, que habia empezado en Roma, é hizo otras obras menores.

En estos años que Mengs se detuvo en Italia mudó, ó por mejor decir, mejoró en mucho su manera (\*). Quien coteje sus obras anteriores con las que pinó despues, hallará esta diferencia. El estudio mas maduro que hizo del antiguo, y sobre todo lo que meditó á vista de las pinturas de Herculano, le manifestáron la verdadera fuen-

(\*) *Manera en pintura se toma en bueno y en mal sentido. Por el primero se entiende lo mismo que estilo; y así decimos, por exemplo, que Rafael tuvo tres maneras. Por el segundo entendemos aquella práctica que toman los malos Pintores de copiarse á sí mismos, y repetirse, apartándose de la verdad; de suerte que todo lo hacen con unas mismas formas y de un modo solo. Decir de un Pintor que es amanerado es lo peor que se puede decir de él. Jordán, Solimena, Corrado y toda su escuela son modelos de amanerados.*

te de la belleza , y los caminos por donde los Griegos la encontraron. En sus primeras obras , no obstante su correccion , su colorido y su poesia , se ve algunas veces el estudio y la lima. En las últimas todo es facilidad , todo gracia : parece que estan hechas con la misma fuerza insensible y oculta con que hace las suyas la naturaleza. Su claroscuro tiene tambien mas fuerza , y los efectos de la reflexion de la luz y perspectiva aerea hacen una ilusion tal , que los ojos gustan un oculto deleyte , que no hallarán en ningun otro Pintor.

Con este estilo pintó en Madrid el gran salon donde come el Rey : obra que ella sola daria reputacion á muchos Pintores. Sobre la mesa de S. M. figuró la apotheosis de Trajano , Príncipe Español el mas bueno de quantos ocuparon el trono de los Césares , y modelo del Trajano que hoy rige la España. Enfrente está el templo de la Gloria , adonde le conducen todas las Virtudes , enlazando la composicion. De esta pintura , y de todas las demas que Mengs dexó en España , daremos noticia separadamente.

En el teatro del palacio de Aranjuez pintó la bóveda , y en medio de ella el Tiempo enojado que arrebató al Placer , de cuya cabeza se caen las flores que la coronan. Esta figura es de las mas graciosas que compuso Mengs ; y en su expresion se ve la injuria del tiempo , y la leccion de aprovecharse de él. Lo demas de la bóveda está acompañado de Cariátides á claroscuro , que serán un monumento y escuela del dibujo de aquel grande hombre.

Parece imposible que en poco mas de dos años que esta vez estuvo Mengs en Madrid hubiese podido pin-

tar tantas cosas como pintó; pero la dificultad cesa quando se considera la aplicacion y trabajo ímprobo de un hombre que en toda su vida no se distraxo á otra cosa que á pintar y estudiar.

Estas tareas acabáron de postrar su salud, y moviéron el ánimo del Rey á condescender con sus deseos de retirarse á Roma, centro de su anhelo. S. M. le trató con la generosidad que es propia suya, dexándole plena libertad, y tres mil escudos de paga, con otros mil mas divididos en pensiones para dotes á sus hijas.

Puesto ya Mengs en Roma en medio de su familia, establecida su reputacion por todo el mundo, y con fondos para no deber comprar su subsistencia con el trabajo, parece que debia ser el hombre mas tranquilo y feliz del universo. No obstante sucedió todo lo contrario. A poco tiempo perdió á su muger, á quien idolatraba, porque verdaderamente lo merecia, pues era un espejo de virtud, de honestidad y de complacencia por su esposo; y desde aquel punto se le alteró la imaginacion de manera, que fué un continuo martirio de sí mismo y de los que vivian con él. Sus males antiguos cobraron nuevas fuerzas, y se descubriéron otros de nuevo. La impresion del frio, que siempre le fué contrario, y que en aquel invierno fué aquí excesivo, le hizo dar aun mas en el extremo de vivir y pintar en quartos cerrados, con chimenea fuerte, y estufa, á que se añadia un brasero. Este excesivo calor enrarecia y secaba el ayre mas allá de lo que convenia para la respiracion. Sus pulmones perdiéron la elasticidad, y recibian las emanaciones dañosas de una infinidad de colores minerales que el calor habia disuelto en el ambiente. Muchas veces.

me sucedió haber de privarme de su compañía , no pudiendo mi cabeza tolerar aquella atmósfera apestada de su quarto. Quando pintaba á fresco aun era peor , porque á lo sobredicho se añadía la postura forzada contra las bóvedas, y respirar los hálitos venenosos de la cal y de los minerales que se usan en aquel género de pintura. Su linfa se espesó de manera que no nutria la sangre. Sus músculos y vasos perdiéron la elasticidad: perdió tambien quasi del todo la voz: le atormentaba una tos hueca y seca; y su semblante parecia un verdadero cadáver. Los Médicos ignorantes le declararon tísico.

No obstante este deplorable estado de salud y postracion de fuerzas, ni un dia interrumpió sus trabajos: Acabó un quadro de Andrómeda y Perséo, que años antes habia empezado, en que hizo ver el carácter heroico de los Griegos: carácter que no puede gustar á los vulgares aficionados que no conocen las bellezas ideales. Este quadro yendo á Inglaterra fué apresado por un Capitan Frances que arribó á Málaga, desde donde le remitió por tierra pasando por Madrid, de regalo á Mr. Sartine, Ministro de la Marina de S. M. Christianísima.

En los últimos meses de su vida hizo un carton á lápiz de un Descendimiento diferente del que tiene el Rey en su cámara; y siendo el mismo asunto repetido, supo sin embargo variar la composicion y las expresiones de manera, que no puedo hallar voces con que explicarle. El mayor filósofo desde Sócrates acá no ha descrito los movimientos del alma con la propiedad, calor y dignidad que los expresó Mengs en las figuras de

aquel dibuxo con solos dos colores. Quando escribo esto toda Roma está admirando tal prodigio del arte; y el Marques Rennucini de Florencia ofrece ya veinte mil reales por él.

Antes que partiese Mengs para España la última vez le habian dado comision de pintar un quadro para San Pedro en el sitio en que hoy está la caida de Simon Mago de Vani. El parage es peligroso por la desgracia de otro Pintor que aun vive, y vió desechada la obra que le hiciéron executar para allí. Mengs á su vuelta á Roma pensó emprender este quadro, á pesar del disgusto que le causó la ignorante petulancia del Prelado que corria con las cosas de aquella Iglesia. Pensó pues mudar el asunto, y representar la entrega de las llaves á San Pedro; porque siendo este el paso mas importante de la vida del Príncipe de los Apóstoles, y que da fundamento á este gran templo, y á tantas cosas mas, no hay quadro en él que le represente. Quantos Pintores han manejado este asunto expresáron la alegoría de las palabras de Christo con la material entrega á la mano de unos llavones, como si fuesen los de la bodega ó del pajar. Mengs, sublime y espirituoso en sus ideas, pensó figurar á Christo que con una mano confirma á San Pedro, y con la otra levanta le señala al eterno Padre, que en un trono de magestad ordena á uno de sus Angeles vaya á llevar á San Pedro las llaves (que aquí no hacen el principal papel); y al mismo tiempo parece que escribe con el dedo en una tabla de mármol sostenida de sus ministros: *Quodcumque ligaveris super terram &c.* La sublimidad de la expresion del Padre hace ver al Criador de todas las cosas: en la de Christo se ven la bondad y el amor: en



la de San Pedro la fe mas resuelta y determinada: en cada uno de los demas Apóstoles significa lo que corresponde á su edad y circunstancias. La inteligencia de la composicion, el reposo de la vista, la propiedad de los ropages, la naturalidad de los pliegues, y la contraposicion que habria hecho lo serio de los vestidos con las carnes de los Angeles de la gloria, prueban bien que Mengs destinaba su quadro á la competencia de tantas maravillas como encierra aquel templo. De todo esto no ha quedado mas que un bosquejo bastante concluido á claroscuro de cinco palmos de alto: que quizá porque sale de lo regular de las composiciones ordinarias, no le han adquirido aquellos Señores; y probablemente irá á parar á manos de algun profano.

Vamos ahora á la última obra en que Mengs echó el resto de su saber, y en que se superó á sí mismo. Háblele el Rey ordenado tres quadros grandes para la capilla nueva del palacio de Aranjuez, y empezó por el principal, que representa la Anunciación de nuestra Señora. Despues de haber trabajado dos meses en pensar y diseñar este quadro, la mañana que le empezó estaba yo presente con Mr. Hewetson, hábil Escultor, que modelaba mi retrato baxo la direccion del mismo Mengs. Oímos que silbaba y cantaba á solas, y le preguntamos la causa. Nos dixo que repasaba una sonata de Corelli, porque pensaba hacer aquel quadro por el estilo de la música de aquel famoso compositor. Los Pintores modernos, hechos á recibir aplausos de los que se apropian el título de inteligentes, se reirán tal vez al oir que un quadro se hace por una sonata; pero de otro modo pensarían si supiesen con fundamento la profesion, y es-

tudiasen un poco mas lo que estudiaban los Griegos. No hay cosa mas parecida á la Pintura que la Música: una y otra son artes de imitacion: tienen por objeto la belleza, y necesitan de la armonía. Un sonido qualquiera no es bello porque esté bien imitado; ni una pintura bella porque imite bien un objeto. Uno y otro serán copias fieles, y no mas. Podrá deleytar los sentidos una música; pero como dice Platon en el segundo de las Leyes, solo es laudable aquella que exprime la belleza. Ni la deben juzgar los sentidos, sino la razon de los buenos é inteligentes. Las leyes que él llama *citaredas* no permitian á los Griegos usar un *modo* de música diferente del que pedia un asunto: y por traslacion aplicaban las denominaciones músicas á las demas cosas, como vemos que Diógenes Laercio, para explicar la simplicidad y seriedad del vestido de Polemón, dice que se parecia al modo Dórico de la Música.

Mengs, que habia penetrado tanto en las delicadezas de los Griegos y de su arte, sabia que en un asunto campestre y pastoril debia usar del modo peonio, y no del ditirámico; y en un bacanal de este, y no de aquel. En un Descendimiento del modo Dórico, y en un Nacimiento ó una Anunciacion del género cromático alegre y gracioso. Quien vea qualquiera de sus quadros hallará observada esta conveniencia; y sin saber cómo, sentirá interiormente la suave impresion que debe causar aquel determinado género.

Su carácter noble y elevado le hacia aborrecer todo asunto baxo y plebeyo. No podia sufrir la música *bufa*, ni las *bambochadas*, y mucho menos los ridículos grotescos ó arabescos; en lo qual pensaba como Plinio,

Vitruvio, y toda la sana antigüedad (\*). En efecto estas cosas hablan solamente á los sentidos, y la Música y Pintura seria y heroyca á la razon mas purgada, y excitan ideas sublimes que engrandecen nuestra naturaleza. En una palabra, lo primero es todo material, y lo segundo todo alma: á que se añade la facilidad en lo uno, y la dificultad en lo otro.

Empezó Mengs, como he dicho, el quadro de la Anunciacion segun el carácter de la música de Corelli, en que la armonía está tan bien distribuida, que los sentidos se hallan conmovidos igual y blandamente, sin que un tono mas fuerte ó mas débil destruya la dulce impresion del otro, y sin que por eso peque en monotonía; lo qual detiene con placer la vista, que con repugnancia

(\*) Ninguna cosa mueve tanto la indignacion del buen Vitruvio quanto este depravado gusto de los grotescos ó arabescos. Oígame cómo se explica en el lib. 7. cap. 5. aquel juicioso autor, que quizá servirá de correctivo al torrente de la corrupcion de la Pintura, que algunos han resucitado en estos últimos años, apoyándose al exemplo de Rafael.

„Estas pinturas ( las buenas) que los antiguos copiaban de las cosas ver-  
„daderas, se han abandonado ahora por depravada costumbre; y se pñentan  
„en las paredes monstruos, en vez de imágenes de cosas verdaderas. En lu-  
„gar de columnas se figuran cañas; y por frontispicios se ponen arabescos  
„entrelazados con hojas rizadas y enroscadas, ó candeleros que sostienen figu-  
„ras y cosas pequeñas; y sobre los frontispicios hacen nacer muchos ramos  
„tiernos que recorriéndose acaban desatinadamente en mascarones; y ademas  
„flores, que despuntando de sus ramos, acaban en cabezas semejantes unas  
„á hombres, y otras á animales. Estas cosas no existen, no han existido,  
„ni pueden existir; y sin embargo ha prevalecido tanto esta nueva moda,  
„que por ignorancia se prefieren al verdadero mérito del arte. En verdad  
„¿cómo puede una caña sostener un techo? ó un candelero una casa con  
„todos los adornos del frontispicio? ó de un ramo tan délgado y tierno  
„nacer una figura sentada? ó en fin una raíz ó tronco producir de una  
„parte flores, y de otra cabezas? Las gentes, no obstante saber que estas  
„cosas son falsas, no las repuchan; y al contrario gustan de ellas sin re-  
„flexionar si pueden ser verdad ó no: por lo que, ciegos de preocupa-

cia se aparta del objeto. La Virgen es de una hermosura ideal, y parece imposible que la mente humana se haya podido elevar hasta allí. Expresa la humildad y la modesta alegría, despues de pasada la primera turbacion. La belleza del Angel Gabriel, y de los demas de la corte, es correspondiente al carácter de ministros de Dios, y su expresion la de estar lleno de gozo en serlo para ministerio tan alto. Sobre todo resalta el Padre eterno; el qual, si con lo pequeño podemos dar idea de lo grande, y con lo humano de lo divino, solo él nos puede hacer concebir la imágen del Omnipotente eterno Criador. Miguel Angel y Rafael le representáron siempre con ayre severo y terrible, y con túnica morada, que le da tono triste, y parece quisiéron infundir terror. Mengs

„ción, no saben distinguir lo que puede ser, y lo que no puede ser segun razon y reglas convenientes. No se debe jamas aprobar pintura alguna que se aparte de la imitacion de la verdad: y por mas que esté excusada con excedencia, será siempre condenable, si no se halla una razon clara y cierta de su composicion.” Se puede ver cómo continúa Vitruvio dando las mas juiciosas reglas para juzgar de tales obras.

En quanto á las pinturas de paisos, marinas y bambochadas, que introduxo en Roma Ludio en tiempo de Augusto, puede verse el juicio que de ellas hace Plinio lib. 35. cap. 10., donde por contraposicion de estas pinturas, que se hacian en las paredes con tan desatinado gusto, estaba las de historia, que solo conocieron los Griegos; y concluye con estas palabras *sed nulla gloria artificum est, nisi erant qui tales picturas: easque venerabiliter apparer antiquitas.*

Por *bambochada* se entiende un asunto bajo, pichero y ridículo. Viene este nombre de un cierto Pedro Laor, Pintor Flamenco, feo y corcobado, que en el siglo antecedente pintaba estas cosas en Roma, donde le pusieron por apodo el *lambiche*. Es un género de pintura despreciable, y que pide poquísimo talento y correccion. La escuela Flamenca ha sobresalido en él, creyendo que la fiel imitacion de qualquiera cosa hace todo el mérito de la Pintura; y así han tomado sin discrecion una parte por el todo del arte. Palomino en su elogiosos é indecisa explicacion llama á las *bambochadas*, *lambiches* y *ludgericillas*.

decia que el Padre eterno era el Padre de la gracia , y así le representó con vestido blanco, y con una expresion de magestad y de bondad, que hace amable hasta el imperio y el poder.

Esta fué la última obra de nuestro Mengs, habiendo muerto mientras la pintaba, y precisamente trabajando en el brazo de San Gabriel que tiene la azucena. Pocos conocerán que esta pintura no esté concluida; pero lo cierto es que le faltaba aún mucho para darla aquello que él llamaba la última gracia. Mengs en fin murió dexando incompleta su Anunciacion, como Apeles su Venus. Uno y otro se propusieron superar todas sus obras anteriores en su último quadro; y ninguno de los dos le concluyó, ni se halló quien fuese capaz de hacerlo: *Apelles inchoaverat aliam Venerem Cois, superaturus etiam suam illam priorem. Invidit mors peracta parte; nec qui succederet operi ad præscripta lineamenta inventus est.* En fin este quadro de la Anunciacion de Mengs ha tenido la misma suerte del Iris de Arístides, de los Tindáridas de Nicómaco, de la Medea de Timómaco, como de la Venus de Apeles, que hemos dicho: pinturas todas que dexáron sus autores sin acabar, y que, como dice Plinio, eran mas estimadas que si fuesen concluidas; porque *lineamenta reliqua, ipsæque cogitationes artificum spectantur; atque in lenocinio commendationis dolor est: manus, cum id agerent extinctæ, desiderantur.*

No es esta circunstancia la sola que hace semejantes estos dos grandes Pintores Apeles y Mengs. El antiguo gozó del favor y estimacion de Alexandro; y el moderno del de un Cárlos III. Aquel y este se han distingui-

do por la gracia que imprimiéron en sus obras, esto es, por aquella cosa que se siente mejor que se explica, y consiste en una cierta suavidad en los contornos, facilidad en los movimientos que no muestran nada forzado: en el escoger aquel preciso movimiento que toman todas las partes quando se muestran agradables; y en fin en la naturalidad y armonía de composicion y colorido. Apeles era sincero hasta confesar que le excedia Anfon en la composicion, y Asclepiodoró en la perspectiva. Mengs no le cedia tampoco en sinceridad, como veremos por algun exemplo; pero seguramente que aquellos dos Griegos no supiéron mas que él de perspectiva y composicion. La injuria del tiempo nos ha privado de los escritos de Apeles; y Mengs será probablemente mas feliz con los suyos. Por fin aquel acordaba sus colores con un barniz que, segun Plinio, unia las tintas, y las defendia del polvo y las manchas. El barniz de que usaba Mengs no cede ciertamente al de Apeles, á despecho de lo que han murmurado algunos Pintorcillos ignorantes.

Parecerá á alguno que con estos razonamientos voy huyendo del doloroso paso de la relacion de la muerte de mi amigo. Confieso que mi sensibilidad padece mucho al renovar tan funesta escena; pero pues el deber pide que se haga, referiré muy brevemente aquella tragedia miserable.

La fatiga y los males habian reducido á Mengs á un estado increíble de debilidad; pero no se perdía la esperanza de recuperarle, si se le hubiese podido reducir á un método de vida mas tranquilo y descansado. Su impaciencia, unida á la imaginacion mas ardiente, le hicieron dar oidos á un charlatan paisano suyo, que prometió

curarle en muy pocos dias; y para ello le dió secretamente, sin que su Médico ni alguno de la familia lo notase, un purgante violento que acabó con las pocas fuerzas que le quedaban, y le ocasionó varios deliquios, en que se le creyó muerto. Recobrado malamente de este ataque, le quedó un gran devaneo de cabeza; y se le fijó la idea de mudar casa, molestando á todas sus gentes para que fuesen á ver y tomar quantas desalquiladas habia en Roma: siendo de notar, que entonces tenia tres, una que fabricaba, y dos alquiladas. Sin embargo una mañana se hizo de repente transportar á una posada de la calle que llaman *dé Condotti*, adonde llevó consigo la molesta compañía de sus males y de sus ideas; y así á pocos dias se mudó á otra en la calle Gregoriana. Continuando allí su comunicacion clandestina con el empírico, le persuadió que tomase ciertos jazmines que distribuye una monja de Narni con mucha fama de milagrosos: y para complemento de la maldad, mezcló con ellos, segun hemos sabido despues, una fuerte dosis de antimonio diaforético, que en poco tiempo acabó con aquella máquina ya medio destruida. De este modo la charlatanería y la supersticion se combináron para privar al mundo de un hombre tan digno de mas larga vida; pues habia vivido solos cincuenta y un años y tres meses.

Sus obras y sus escritos le aseguran lugar en el templo de la inmortalidad: y sus costumbres y fondo de bondad una dolorosa memoria en el corazon de sus amigos. Su cadáver fué sepultado, con asistencia de los profesores de la Academia de San Lucas, en la Parroquia de San Miguel á la falda del Ianículo. Despues he hecho yo colocar su retrato en bronce, modelado baxo su pro-

pia direccion , en el panteon al lado del de Rafael. La inscripcion que he puesto debaxo dice así:

ANT. RAPHAELI MENGES.

PICTORI. PHILOSOPHO.

JOS. NIC. DE. AZARA. AMICO. SUO. P.

MDCCLXXIX.

VIXIT. ANN. LI. MENSES. III. DIES. XVII.

La vida y estudios de este hombre deberian servir de estímulo á los que se aplican á las nobles artes para ponerse en el buen camino de la perfeccion. Su padre le dirigió bastante bien en la primera infancia , acostumbrando su vista á la exáctitud ; pero yo le oí quejarse muchas veces de que le hubiese ocupado en diseñar estampas : porque aunque estas fuesen buenas en su género , ya habian perdido en el grabado parte de la excelencia de sus originales : sus contornos son siempre mas *cargados* (\*), y se apartan de aquella simplicidad que hace la verdadera belleza. El método de dar escrupulosa razon de todo es necesario ; pero se debe usar con discrecion ; porque si nó se acostumbra la juventud á repa-

(\*) No hay voz en nuestra lengua que explique lo que es en Pintura *cargado* y *caricatura* , y por eso uso la voz Italiana. *Cargar* una figura es señalar mas allá de la verdad las partes imperfectas y defectuosas : como por exemplo , si un hombre tiene la nariz un poco grande , hacerla grandísima y monstruosa. De ello resulta una *caricatura* , esto es , una cosa ridícula. Un contorno , ó una parte qualquiera que debe señalarse suavemente , si se hace con mas fuerza de la necesaria , se llama un contorno *cargado*.



rar demasiado en las menudencias de cada parte, quitando la atencion del todo y de lo grande. Tambien se quejaba Mengs de que su padre le hubiese empleado en pintar á esmalte y de miniatura; porque despues le costó trabajo el deshacerse del gusto *soco* (\*), que lleva consigo aquel género. Verdad es que Mengs supo libertarse enteramente hasta de este defecto quando en sus últimos tiempos hizo por complacencia alguna miniatura. No sé sin embargo que haya hecho mas de quatro, y las tres las poseo yo.

Su veneracion por la antigüedad era grande, pero no fanática; pues donde hallaba los defectos los notaba. Entre reparar los errores y las bellezas de una obra hay esta diferencia, que para lo primero bastan los ojos, y para lo segundo es menester la razon ilustrada y acompañada de aquella sensibilidad fina, que no se halla tan comunmente. La envidia y la malignidad de abatir á los otros para hacernos valer algo mas, nos suele hacer linceos en descubrir las faltas ajenas: y uno que las halla luego en alguna obra, y calla lo bello de ella, es seguramente un ignorante ó un envidioso, ó lo uno y lo otro. Nadie como Mengs conocia lo bueno y lo malo de las estatuas antiguas. Varias veces contemplando conmigo el sublime Laocoonte se encendia de entusiasmo en sus bellezas; y solamente en una ocasion me hizo

(\*) *Soco* en Pintura se dice por metáfora de aquellas cosas á quienes falta un cierto zugo y pastosidad; así como sucede á las carnes flacas y áridas. El paso rápido de una línea á otra difiere, y las líneas demasiado rectas, quitan aquella suavidad á las cosas. Como en la miniatura se obra con puros, estos no se pueden unir de manera que sea imperceptible el paso de uno á otro: y por eso es tan difícil hacer una miniatura que no peque en *soca*.

reparar, que la tibia derecha de uno de los hijos era mucho mas corta que la otra. Con motivo de haber regalado al Rey para su Academia de las Artes todos los yesos de su gran coleccion de estatuas (coleccion única, que le habia costado sumas superiores á su hacienda), pensaba hacer un tratado sobre la manera de ver las cosas antiguas, y descubrir en ellas sus bellezas; porque temia hubiese quien, de alguna descorreccion, tomase motivo para declamar contra el mérito real de las obras. La muerte nos ha privado de este escrito: y yo sé que habria sido un modelo de sagacidad y filosofia. Solo él era capaz de haber descubierto y demostrado, como lo hizo en una carta á Monseñor Fabroni, que el grupo de Niobe es una mediana copia del insigne original de que habla Plinio. Era tal su inteligencia, que habiendo yo hallado en una excavacion, que hacia en la villa de los Pisones de Tivoli, una cabeza muy maltratada y desconocible, luego que la vió me dixo que era escultura del tiempo de Alexandro Magno. Pocos dias despues hallé los restos y la inscripcion que autenticaba ser el retrato del mismo Alexandro. Por fin es menester saber que todo lo que hay técnico en la Historia del arte de Vinkelman es de su amigo Mengs: y esto basta para dar idea de lo que habia meditado las obras de los antiguos.

Habiendo yo descubierto una casa antigua en el monte Esquilino con varias pinturas á fresco, corrió al instante Mengs á verlas: y determinando que se grabasen, ofreció hacer los dibuxos. No contento con eso, emprendió copiarlas en pequeño con un amor y empeño increíbles. Lo executó con las tres primeras, haciendo

tres prodigios del arte , que con generosidad me regaló. La muerte no quiso que acabase las restantes hasta trece , que eran los originales hallados.

En la misma excavacion hallé entre otras cosas una Venus de mármol de tan perfecta escultura y estilo tan gracioso , que enamorado Mengs de ella , quiso restaurar por su mano las piernas que la faltaban. En su vida no habia manejado el cincel ; pero su gran talento y saber hizo que el mármol le obedeciese con la misma docilidad que los colores , admirando á los mismos profesores , que desde las obras de los antiguos del mejor tiempo no habian visto aquella correccion , gracia y delicadeza. Con todo eso Mengs , llenando la espectacion de todos , á sí solo no se contentaba ; y habia ya quitado á la Venus las primeras piernas , y bosquejado y devastado otras , que quedáron en aquel estado á su muerte ; pero yo hice restituir las primeras , conservando este tesoro del arte.

De todos los Pintores modernos tenía á Rafael por el primero en el dibuxo y la expresion , á Corregio en la gracia y claroscuro , y á Ticiano en el colorido. El primero ocupaba su entendimiento , el segundo su corazon , y el tercero no le pasaba de los ojos. De lo bueno de todos ellos se aprovechó para formar su estilo , como la abeja recoge de varias flores el xugo de que forma su miel. Basta ver qualquiera de sus pinturas para convencerse de esta verdad.

Como Rafael poseyó la parte esencial del arte , que es la expresion , así fué el que mas estudió Mengs , y jamas se cansaba de contemplarle. Entre el estilo de los dos hay sin embargo mucha diferencia : Rafael supo de-

clarar con el pincel todo quanto tiene visible la naturaleza, y quanto el alma influye en el cuerpo en el movimiento de las pasiones. Un discernimiento fino, y que nadie ha poscido en mas alto grado que él, le dirigia para escoger siempre la mas hermosa naturaleza; pero no vemos que jamas se elevase sobre ella. Sus vírgenes, por exemplo, son retratos de las mas bellas y frescas doncellas que se hallaban en su tiempo; pero siempre tienen fisionomías demasiado ordinarias, y nada de divino. La famosa *Madona della Seggiola* no es mas que una paisana que da el pecho á un hermoso infante. Solo, al fin de su vida, parece por una carta suya al Conde Baltasar Castillon, que la especie de la Elena de Zeuxis, para la qual escogió lo mejor de muchas doncellas, le hizo sospechar que habia otro género de Pintura ideal, que escogiendo bien las partes, forma un todo superior á la misma naturaleza: y segun esto quiso hacer su Galatea en la Farnesina. Si Rafael hubiera vivido mas, quizá habria elevado la Pintura á aquel grado de perfeccion; pero el destino habia reservado esta gloria á Mengs. Sus figuras divinas tienen lo menos de humano que pueden tener: de muchas partes perfectas escogidas formaba sus composiciones, omitiendo las menos nobles y superfluas, y las que significan las miserias de la humanidad; y así producía aquella belleza ideal y sublime que caracteriza sus obras.

Rafael, lleno de la expresion sensible, parece que en algun modo descuidaba el claroscuro y el colorido. Sus tintas son crudas, y sus carnes de un rojo muchas veces ingrato, como puede conocer qualquiera que tenga ojos, y mire sin preocupacion. Sus quadros suelen

tener una monotonía de color desagradable; y por eso no gustan á primera vista, y necesitan de la reflexión. Los de Mengs juntan la expresion mas sublime al colorido mas verdadero y armonioso, y á aquella inteligencia de los varios efectos de la luz, que encanta los sentidos á la primera impresion, y la razon en el exámen. Sobre todo encierran aquella gracia que se siente y no se explica, en que Apeles se creia inimitable. El Pintor de Urbino copiaba la mas bella materia; y el Aleman la copiaba, la mejoraba, y la ennoblecia: aquel sacrificaba solo á la razon; y este á la razon y á las gracias.

Estoy bien cierto de que habrá muchos que tendrán mis proposiciones por escandalosas, como si se dirigiesen á despojar á Rafael del culto que se le tributa mas há de dos siglos; pero nada me hace fuerza para callar la verdad quando la siento. Quien me quiera juzgar exáminese antes un poco á sí mismo, y vea si está bien despojado de preocupaciones, ó de alguna otra pasioncilla menos excusable.

El manejo del pincel que tenia Mengs era propio y privativo suyo. Empastaba mucho sus quadros de colores, para que recibiesen y reflexasen mayor cantidad de luz; y en esto era tan delicado, que toda su vida se preparó por sí mismo la paleta. Conocia á fondo y químicamente la naturaleza de cada color, y el efecto que debía hacer despues de mucho tiempo, quando se hubiese evaporado el aceyte. Sabia perfectamente la teoría de la luz, y su descomposicion por el prisma en siete colores; pero para su práctica seguia un sistema diferente. No conocia mas que tres colores primitivos, el ama-

rillo, el roxo y el azul ; y de la mezcla de estos tres hacia todas las tintas. El blanco y el negro no los reputaba por colores ; ni , pudiendo , se valia de otras materias mas que de tierras naturales.

Preferia el pintar en tabla quando lo podia hacer ; porque por mucho y bien imprimado que esté el lienzo , nunca presenta una superficie tan lisa y unida como la madera : cada hueco ó relieve , por pequeño que sea , hace un reflexo falso de luz ; y ademas , si la tela es un poco grande , huye al sentar el pincel , y no puede la mano executar con la firmeza y exâctitud necesarias.

Quien exâmine sus obras no hallará las huellas del pincel , como en las de otros Pintores : todo está unido como en la verdad ; porque la naturaleza no obra á saltos , y una tinta entra en la otra imperceptiblemente. Por eso los jóvenes , que quieren copiar sus obras , no aciertan á adivinar cómo estan hechas , y no saben por donde empezar , faltándoles las reglas que les han dado otros , que se reducen á varias recetas de lo que deben aplicar á cada cosa. Este mal viene de lo que llaman escuelas , que tanto en las artes como en las ciencias deben producir la ignorancia. Todos los que las han fundado han sido hombres de mérito. Sus discípulos los han procurado imitar , y á estos otros sucesivamente : y como el que imita va siempre detras de su modelo , los últimos se quedan tan lejos , que ni llegan á ver los primeros. Esto produce directamente el obrar por práctica , y lo que he llamado Pintores de *receta*.

Poquísimo de lo que hay escrito sobre las artes satisfacía á Menga. En especial le digustaban los escritos de las vidas de Pintores , señaladamente Vasári ;

porque de todo hablan demasiado, menos de lo esencial, que es el arte. Mil anécdotos insulsos de la vida privada é historias domésticas, con alguna exactitud inútil del precio y paradero de los quadros, y derramar á dos manos alabanzas exágeradas, y epítetos de milagro y de divino, hacen el fondo de las vidas de Vasári, con sus anotadores. La de Corregio es tan indigna, que movió á Mengs á componer de nuevo unas Memorias con el fin de que sirviesen para cierta coleccion de vidas de Pintores, que se estaba haciendo en Florencia. Pero los editores creyéron conveniente hacer poco uso de ellas; y á la verdad no eran muy del caso para el plan que ellos seguian.

Un cierto Falconet, Escultor, que ha hecho la estatua del Czar Pedro en bronce, se divirtió en escribir dos tomos, para desahogar su bilis contra Plinio, Ciceron, y el caballo de Marco Aurelio, y contra todo lo mas ilustre que hay en el mundo de obras y de escritores antiguos y modernos. Mengs tenia demasiado mérito para ser olvidado en esta filípica, y así le tocó tambien su dosis de Falconet. Le escribió una carta muy modesta, nó por justificar su persona, sino por honor del arte, y tuvo respuesta; pero no pasó adelante la contestacion, porque Mengs no gustaba de perder tiempo; y porque aquel libro está escrito con demasiada ignorancia y maledicencia para que pueda hacer daño; sobre todo en Italia, donde no se admiten sorpresas en punto de las bellas artes, y donde la crítica, y aún la sátira gustan quando son finas y discretas; pero se desprecian quando se derraman con la comezon y animosidad que las vomita el bilioso Falconet.

Del libro moderno del Señor Raynolds , Ingles , decia que es una obra que puede conducir los jóvenes al error ; porque se queda en los principios superficiales que conoce solamente aquel autor.

El temperamento colérico y adusto de Mengs le hacia parecer áspero algunas veces en su trato , y decir su dictámen en materia de las artes con una sinceridad que parecia dureza ; lo qual le suscitó infinitos agraviados y quejosos. Pero en el fondo era la misma bondad , y se arrepentia luego , si conocia que alguno se habia picado : y lo que es mas le ayudaba con sus consejos y lecciones ; porque nunca hizo algun misterio de su arte.

Habia Clemente XIV comprado por medio de un negociante varios quadros de Venecia ; y queriendo que Mengs le dixese lo que pensaba de ellos , le respondió claro , que no valian nada , y que le habian engañado. Su Santidad le replicó , que tal Pintor se los habia alabado mucho : y Mengs respondió : N. y yo somos dos profesores : el uno alaba lo que es superior á su esfera ; y el otro vitupera lo que le es inferior. De un Escultor que habia puesto su nombre en la estatua del Desinterres del sepulcro de un gran Papa de este modo , *N. invenit* , decia que habia hecho bien de advertir que la habia inventado ; porque seguramente no la habia tomado de cosa de este mundo. Del grabado que se está haciendo de las pinturas del Vaticano , decia que habian traducido grandemente á Rafael en Veneciano.

La candidez de sus costumbres era singular , y se conocia que su entusiasmo por las artes habia sofocado en él todas las demas pasiones. Su veracidad y horror á la mentira era increíble : para prueba de ello me contentaré



con solo un exemplo , entre infinitos que podia citar. Entrando en Francia por Pont-vauvoisin la última vez que fué á España , viéron en la aduana que llevaba algunas caxas de oro guarnecidas de brillantes , que eran regalos de varios Príncipes. Dixéronle aquellos ministros si las llevaba para vender , ó si eran de su uso. Respondió que no era mercader , y que no tomaba tabaco. Ellos se contentaban , y le instáron á este efecto con que afirmase lo segundo , para dexárselas llevar libremente ; pero no pudieron conseguir de él que dixese contra la verdad haber tomado un polvo de tabaco en su vida , y se viéron á su pesar obligados á tratar sus caxas como género comerciable , y él se las dexó embargar. Jamas habria tomado la pena de recuperarlas , si el Marques de Llano y yo no le hubiéramos ajustado esta dependencia en Paris.

Fué el marido mas fiel , y el padre mas tierno de sus hijos , á quienes daba una rígida y excelente educacion. No obstanté eso ha dañado mucho á su familia con su poca economía y desprecio del dinero ; pues , ajustadas cuentas , se halla que en sus últimos diez y ocho años entráron en su poder mas de ciento y cincuenta mil pesos fuertes ; y quasi no dexó con que pagar su entierro.

Apenas hay Soberano en Europa que no desease , y que no hubiese encargado alguna obra á Mengs. La Czarina le habia dado comision de hacer dos quadros , dexando á su arbitrio los asuntos y el precio , y dándole adelantados dos mil escudos á cuenta ; pero la muerte no le permitió ni siquiera empezarlos. Luego que la magnánima Catarina supo por una correspondencia del incomparable Cardenal de Bernis el estado en que quedaba esta familia , la regaló dicha suma. El don no mereceria

tal vez mentarse , tratándose de una Soberana que tiene atónita la Europa con su gobierno , con su legislación, con sus triunfos y con su generosidad ; pero en sus anales no desmerecerá tener lugar una accion de humanidad semejante , y no confundirse con tantas otras maravillas como ofrecerá su reynado.

Deseoso el Rey de Nápoles de introducir el buen gusto de la Pintura en su capital , pensó fundar una Academia de las Artes , y ponerla baxo la direccion de Mengs: Para esto pidió á su augusto Padre que le permitiese pasar á Nápoles con este encargo ; y S. M. se lo concedió graciosamente , conservándole su sueldo sobre el que S. M. Siciliana pensaba señalarle. La noticia de esta gracia, que habria sido de inmensa satisfaccion para Mengs , llegó á Roma ocho dias despues de su muerte ; la qual le privó de este consuelo , y á Nápoles del provecho que habria sacado de su enseñanza.

Los Amphicciones decretáron que Polignoto fuese alojado y mantenido del público por donde quiera que anduviese de la Grecia , por haber pintado el Pécil de Atenas. Cárlos III derramó sus tesoros sobre Mengs mientras vivió , y despues de muerto ha dotado sus cinco hijas , y dado pensiones para vivir á sus dos hijos.

No he hablado de los escritos de Mengs , no obstante que por ellos será tan famoso como por su pincel ; porque daré cuenta de ellos al paso que se vayan publicando. Solamente diré ahora , que el caos de sus papeles es tal , que no me permite ordenarlos con la solícitud que quisiera : y que á este trabajo se añade el de reducirlos á una lengua , porque el Aleman , el Italiano , el Castellano y aun el Frances son idiomas en que

Mengs compuso promiscuamente todas sus obras.

La decadencia de las artes no tanto se debe atribuir á los artífices como á los aficionados y ricos que encargan las obras. La ignorancia y la barbarie de estos fuerzan á los primeros, quando los emplean, si son hábiles, á renunciar sus ideas; pero las mas veces, por simpatía de necesidad, prefieren para las obras al mas negado, ó al mas intrigante. No consideran la deshonra que les acarrea tal conducta, ni la propia infamia que eternizan con su dinero; pues nadie verá una obra pensada y executada á despecho de la razon, que no bautice de ignorante y bárbaro al que la mandó hacer. El mal no está, pues, tanto en los artífices como en los que mandan hacer las obras, y en los que las pretenden juzgar. Sabemos que entre los Griegos eran filósofos los que ordenaban, y filósofos los que executaban. Por eso se ha dicho que habia gran necesidad de un libro que enseñase á ver las cosas. Yo creo que los escritos de Mengs podrán servir para esto; y no será el menor de los servicios que aquel hombre insigne habrá hecho á las artes.

Roma 10 de Noviembre de 1779.

# LISTA

## DE LAS PINTURAS DE MENGES,

*Existentes , ó hechas en España.*

PARA EL REY.

*A fresco.*

1. La bóveda del salon *de Trajano* donde come el Rey, en la qual figuró la apoteosis de aquel Emperador Español con sus virtudes, que le conducen al templo de la Gloria.
2. La bóveda de *las Gracias* en la antecámara de S. M. donde representó el Concilio de los Dioses, con la apoteosis de Hércules.
3. En la cámara de la Reyna la bóveda de la sala que llaman *la Aurora* , por haber representado en ella este asunto; y en las quatro fachadas las quatro estaciones del año, con varios adornos de niños , jarrones y follages en el friso.
4. El quadro del altar del Oratorio del Rey , que representa el Nacimiento. Le habia pintado al óleo , y se quitó , porque no se gozaba á causa del reflexo de la luz de enfrente.

*Al óleo.*

5. Un quadro de dos varas de alto , y vara y media de ancho , con nuestra Señora , el Niño , San Juan y San Joseph. Esta fué una de las primeras obras que hizo en Madrid.
7. Dos quadros casi de igual tamaño , de menos de vara de alto , y tres quartas de ancho , el uno de la Concepcion

de nuestra Señora, y el otro de San Antonio de Padua. Los lleva el Rey siempre á los Sitios Reales.

8. El quadro del Descendimiento de la Cruz en tabla, de mas de quatro varas de alto, y ancho correspondiente, figuras del tamaño del natural.

9. Sobre él otro quadro tambien en tabla con el eterno Padre, el Espíritu Santo y varios Angeles.

13. Quatro quadros en tabla que representan la Oracion del Huerto, los Azotes á la columna, la Cruz acuestas, y quando Christo se aparece á la Magdalena despues de resucitado.

15. Dos pinturas apaisadas en tabla de media vara escasa de ancho, y un pie de alto, que representan la una á San Juan mancebo, y la otra á la Magdalena. Las pintó en Roma.

Todos los quadros anteriores estan en el dormitorio del Rey.

16. El Nacimiento de Christo que estuvo en el Oratorio de S. M., de donde se quitó para pintarle á fresco. Su alto tres varas y quarta, y dos de ancho.

17. Otro del mismo asunto del Nacimiento de Christo en tabla de nueve pies, y doce dedos de alto, y siete pies de ancho, que envió desde Roma. El aprecio que el Rey hizo de esta pintura se dexa conocer de haber mandado se la pusiese delante un cristal de igual tamaño. Este método de cubrir los quadros con cristales tiene sus inconvenientes, porque no pueden gozar ninguna luz que los dexen ver de lleno: y así es menester que el espectador vaya mudando sitios para ver la pintura por partes. Los colores oscuros reflexan la luz, y hacen el efecto de un espejo. No ha podido el arte hallar el modo de hacer las dos su-

perfiles de un cristal igualmente paralelas; y quanto es mayor, tanto mas crece la dificultad. La deviación de una superficie, aunque sea imperceptible, altera la reflexión de la luz, y por consiguiente la imagen del objeto. Si la pasta del cristal tiene algun color, como sucede á los que se hacen con barrilla, que todos tienen un fondo verdoso, todas las tintas del quadro se reflexan manchadas de este color. El ayre que se encierra entre el cristal y el quadro, como no se renueva, se altera, y daña á los colores, abreviando la ruina de la pintura.

21. Las quatro partes del día en quatro quadros de tres varas de alto, y poco menos de ancho, que sirven de sobrepuestas en la cámara de la Princesa.

Estas diez y siete pinturas al óleo se hallan en el palacio de Madrid. En el de Aranjuez hay las siguientes.

22. Christo crucificado en tabla de dos varas de alto, y vara y media de ancho, en el dormitorio del Rey.

24. Dos retratos del Rey y Reyna de las dos Sicilias de medio cuerpo, siete quartas de alto, y ancho correspondiente.

26. Otros dos retratos, uno de la Reyna de las dos Sicilias, y otro de la Señora Archiduquesa su hermana, que antes estuvo destinada para esposa de aquel Monarca.

32. Seis retratos, uno del Archiduque Leopoldo, otro de la Señora Infanta Doña María Luisa, Grandes Duques de Toscana, y quatro de quatro Príncipes sus hijos. Los pintó en Florencia: los dos primeros de á vara y tercia de alto, y mas de vara de ancho: los otros quatro de siete quartas de alto, y vara y tercia de ancho.

33. En el techo del teatro del palacio del mismo Sitio un gran quadro al temple, en que representó el Tiempo

que arrebató al Placer: y en el friso, ornato de Cariátides á claroscuro.

34. El quadro principal de la Iglesia del nuevo Convento de San Pasqual Baylon, que representa al mismo Santo, con un aparecimiento de gloria, en que hay muchos Angeles acompañando á uno que tiene en las manos la custodia con el Santísimo Sacramento. En tabla, quince pies de alto, y nueve de ancho: pintura excelente, que no se goza bien por la contrariedad de las luces.

35. En el palacio de San Ildefonso un quadro de Santa María Magdalena de mas de medio cuerpo: vara y media de alto, y vara y quarta de ancho.

36. Para el Príncipe nuestro Señor un quadro de nuestra Señora con el Niño y San Joseph. En tabla, de vara y quarta de alto, y lo mismo de ancho. Le lleva siempre S. A. á las jornadas.

37. Otro de un jóven que pretende seguir al Honor, despreciando al Interes: vara y quarta de alto, y vara de ancho. Está colocado en el casino de S. A. del Escorial.

38. Para el Señor Infante Don Gabriel un quadro de la Oracion del Huerto, en tabla, de dos varas de alto, y dos de ancho. Quedó sin concluir.

39. Para el Señor Infante Don Luis, nuestra Señora con el Niño y San Joseph, en tabla, vara y quarta de alto, y vara de ancho.

40. El retrato de S. A. de mas de medio cuerpo. Quedó sin concluir el ropage.

50. Varios retratos del Rey, de los Príncipes y de todas las Personas Reales, y entre ellos dos de la Señora Infanta Doña Carlota Joaquina, de vara de alto, y tres quartas de ancho.

*Para varios sitios y personas.*

51. El quadro principal de la Iglesia de San Isidro el Real de Madrid: su asunto, la Santísima Trinidad, con nuestra Señora, y en primer término San Dámaso y otros Santos Españoles, figuras mucho mayores que el natural: alto veinte y dos pies, y ancho catorce. Tiene la particularidad de haberse pintado en quarenta dias; sobre lienzo crudo, dado solo una agua de cola. Por la demasiada altura en que se halla no se goza bien.

53. Dos quadros para el Conde de Ribadavia, uno de quatro varas y media de anecho, que representa la Asuncion de nuestra Señora, con el Padre eterno, y mucho acompañamiento de Angeles, figuras del tamaño del natural: y otro de dos varas y media de alto, y lo mismo de ancho, que representa á San Juan Bautista predicando. Pintó este último con estilo particular de que jamas habia usado. El sitio donde debia colocarse tiene encima una ventana, cuya luz da en los ojos del que le mira. Por eso forzó un poco el natural, hizo grandes masas, y señaló las partes con mucha intension. Parece un quadro de la manera de Miguel Angel, quando no es cargado; ó de Rafael, quando quiso competir con él en el *Incendio del Borgo*.

54. Un Ecce-Homo para D. Américo Pini, Ayuda de cámara del Rey, de cerca de quatro pies de alto, en tabla.

55. Santa María Magdalena para el mismo. Repeticion de la que está en el palacio de San Ildefonso.

56. Una Virgen Dolorosa para Don Antonio de la Quadra, Director general de Correos, su amigo, cabeza excelente, del tamaño del natural dentro de un óvalo, dos pies y un dedo de alto, y algo mas de pie y medio de ancho, en tabla.



57. Otra Dolorosa de un pie de alto, y casi lo mismo de ancho, en tabla, para D. Francisco Sabatini, Mariscal de Campo, Director de Ingenieros en el ramo de Arquitectura civil, Arquitecto principal del Rey: cuyo retrato y el de su esposa hizo á pastel, cabezas del tamaño del natural.

58. San Pedro sentado en su silla, del tamaño del natural, de mas de cinco pies de alto, y quatro de ancho. Le dió á su Barbero Pedro Martinez; y últimamente le han llevado á Viena para el Emperador.

59. La Anunciacion de nuestra Señora de algo mas de pie y medio de alto, que se halla en poder de D. Onofre Gloria, Cónsul de Malta en Barcelona.

60. Dos quadros iguales repetidos con el retrato de cuerpo entero de la Marquesa de Llano vestida de máscara en traje de maja: alto siete pies y catorce dedos, y ancho cinco pies y seis dedos.

61. Otro de medio cuerpo de la misma Señora, dos pies y nueve dedos de alto, y dos pies y dos dedos de ancho.

62. Otro de mas de medio cuerpo del Duque de Alba D. Fernando de Silva Alvarez de Toledo, en tabla, de cerca de quatro pies de alto y tres de ancho.

63. Dos de la Duquesa de Huescar, ahora Duquesa de Arcos, en tabla, de cerca de quatro pies de alto, y tres de ancho.

64. Otro de la Duquesa de Medinaceli, hija del Conde de Fuentes, sentada en una silla, de mas de cinco pies de alto, y quatro de ancho.

65. Otro de Don Pedro Rodriguez Campománes, primer Fiscal del Consejo y Cámara, su amigo, de mas de medio cuerpo.

66. Varios retratos de sí mismo de menos de medio cuerpo: uno de ellos ha adquirido posteriormente el Sr. Infante

D. Gabriel: otro regaló Mengs á D. Bernardo de Yriarte, su amigo, Oficial mayor de la primera Secretaría de Estado.

67. Otro retrato de D. Joseph Agustin de Llano y la Quadra, Marques de Llano, Secretario de Estado con honores del mismo Consejo, su amigo. Quedó sin concluir el ropage.

68. Otro de D. Américo Pini, Ayuda de cámara del Rey, casi concluido.

69. Otro de D. Felipe de Castro, primer Escultor que fué del Rey, del qual solo pintó la cabeza.

70. Retrato sin concluir de una criada suya, alto cerca de vara, y dos tercias de ancho. Le tiene D. Christobal de Luna, Oficial mayor de la Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda.

Se omiten otras obras que traxo á Roma para concluir-las, por haber quedado muy imperfectas.

*Para fuera de España.*

71. Concluyó en el palacio de Madrid el quadro de la Ascension de Christo para la Iglesia del palacio de Dresde, alto treinta pies, y ancho doce poco mas ó menos.

72. El retrato del Rey de cuerpo entero armado, en pie debaxo de dosel ó pabellon magnífico, con todos los ornatos y atributos de la Magestad Española, para el Rey de Dinamarca: doce pies de alto, y nueve poco menos de ancho. Se expuso al público en la casa de la Villa un dia de funcion.

73. El retrato de Catarina II, Emperatriz de las Rusias, con manto y corona imperial: composicion alegórica, en que hay varias figuras, por encargo del Baron de Stakelberg, Ministro Plenipotenciario de aquella Soberana en Madrid. Alto seis pies poco mas ó menos, y el ancho correspondiente.

# REFLEXIONES

DE

DON ANTONIO RAFAEL MENGES

SOBRE LA BELLEZA Y GUSTO

EN LA PINTURA.

---

## PRÓLOGO.

**E**scribí este tratado con el solo fin de que sirviese para mi uso particular, buscando la verdad. Quando le tuve concluido, ciertos Académicos de Alemania quisieron imprimirle; pero por varios accidentes no se hizo; y la Academia se deshizo, quedándome la obra manuscrita. Pasado algun tiempo la volví á leer; y no gustándome del todo, pensé volverla á hacer de nuevo, ó á lo menos á corregir en ella muchas cosas; pero considerando quanto tiempo y trabajo pedia esto, y que por otra parte no me creo capaz de escribir con elegancia mis ideas, me resolví á abandonar la empresa.

Habiendo despues de algun tiempo vuelto á leer este escrito, me pareció que no merecia del todo ser sepultado en el olvido, conteniendo algunas verdades que pueden ser útiles. Por esto, y por las instancias del amigo Winkelman, á quien le dedico, me resolví á publicarle sin mi nombre: porque la profesion de escritor es muy diferente de la mia; y porque no gusto de exponerme á la crítica de algunos habladores, que tal vez no me entenderán.

Advierto á los que leyeren este tratado que lo hagan con grande atencion, persuadiéndose á que por el cami-

no que les señalo, y con la manera de pensar que les propongo, he llegado yo al grado en que me hallo en el arte de la Pintura, y que les regalo con este escrito el fruto de mis estudios, y dé mi buena voluntad. Si reflexionaren bien todo lo que digo, y á las reflexiones juntaren continuada atencion, con infatigable exercicio, espero que conseguirán razonable aprovechamiento.

Es mi proyecto explicar primero qué cosa sea la Belleza, habiendo de ella tan varias opiniones; y despues, qué se entienda por Gusto: pues la mayor parte de los que han escrito sobre él no dan idea del sentido en que se toma esta palabra quando se habla de Pintura; por lo que he procurado hacer inteligible esta voz, valiéndome de exemplos sacados de las obras de los mas famosos profesores. Con este método creo haber remediado el inconveniente de la Metafisica que he usado en la primera Parte; la qual parece me apartaba de la utilidad que podrian sacar aquellos para quienes hacia la obra, esto es, los principiantes de Pintura: y así he procurado despues citar exemplos tales, que me diesen motivo de hablar de todas las reglas del arte. Ultimamente advierto que todas aquellas partes que alabo y exálto en los Pintores ilustres se deben tener por otras tantas reglas y exemplos de imitacion.

Los principiantes no deberán engolfarse demasiado en las sutilezas de la primera Parte; porque á los principios de nada sirven, debiéndoles bastar el acostumar la vista á la exáctitud y precision, y la mano al exercicio y docilidad de executar todo quanto se quiera imitar. Conseguido esto se pasará á aprender las reglas y lo científico de la profesion.

Creo que debe anteponerse la práctica á la teórica: porque esta se puede aprender aunque sea en edad avanzada; y para aquella, esto es, para el exercicio y uso de una vista exácta y purgada es menester cierta edad en

que aun no se haya contraído ningún mal hábito de los que nunca despues se suelen enmendar. Convendrá que este tratado se lea con diversas disposiciones, segun las distintas clases de Pintores. Los principiantes deberán estudiarle únicamente con el fin de comprehender quan vasto y difícil sea este arte, para no perder tiempo, y aprender luego las partes inferiores de él; pues aunque estas sean los materiales y fundamentos, no sirven de nada hasta que se les añade lo restante del grande edificio del mismo arte.

La segunda clase de Pintores, que se compone de aquellos que ya poseen los dichos primeros rudimentos, es para quienes se ha hecho este libro, á fin de que aprendan en él qué cosa es el Gusto, y puedan, examinándose á sí mismos, conocer si la naturaleza los ha dotado de él; y en caso que no, por qué medios ó exemplos le podrán adquirir.

Ultimamente, los Pintores formados podrán tambien sacar alguna utilidad de esta lectura, tanto para distinguir las verdaderas bellezas en las obras de los grandes maestros, quanto para poder guiar por el buen camino á la juventud.

Hablo con libertad y franqueza, porque estoy persuadido por mi propia experiencia de que mis máximas son útiles y verdaderas; pues todo quanto sé lo he aprendido por el modo y camino que escribo en este tratado. Si hubiere quien halle dificultad en comprehender algunos puntos de esta obrita, estoy pronto á explicarlos á la menor insinuacion: y si me hiciesen ver que me he engañado, no me avergonzaré de confesar mi error; bien resuelto no obstante á defender con razones lo que no me persuadan ser erróneo.

# PRIMERA PARTE.

---

## DE LA BELLEZA.

### CAPÍTULO I.

#### *Definición de la Belleza.*

Como la perfeccion no es propia de nuestra humanidad, y como el hombre nada mas puede comprehender que lo que le entra por los sentidos, Dios ha querido darle una nocion intelectual de la perfeccion: y esto es lo que se llama Belleza.

Esta Belleza se halla en todas las cosas criadas siempre que la idea que tenemos de una cosa, y nuestro sentido intelectual no pueden concebir nada mejor de lo que vemos en la materia.

Esto se puede comparar al punto matemático, el qual debe ser indivisible, y por consiguiente incomprehensible á los sentidos; pero como es necesario formarse una idea visible del punto, de aquí viene que llamamos tal aquella señal ó mancha, en la qual concebimos que aun cabe division: y este es el punto visible. Figurémonos, pues, que la perfeccion es como este punto matemático, y que contiene en sí todas las propiedades y atributos celestiales; los quales no pudiéndose hallar en la materia imperfecta, hemos imaginado una especie de perfeccion acomodada á la comprehension humana: esto es, quando nuestros sentidos no perciben que haya imperfeccion en una cosa, entonces aquella apariençia de perfeccion se llama Belleza.

Esta Belleza se halla en cada cosa, y en todas las cosas juntas, y es la perfeccion de la materia; la qual se

diferencia de la perfeccion divina, como el punto matemático del visible. Se puede llamar la Belleza perfeccion visible, como el punto material: y así como en el punto visible se comprehende el invisible, del mismo modo en la Belleza se encierra la perfeccion invisible. Los ojos no la ven, pero el alma la siente y la comprehende, porque ella y la perfeccion se derivan de Dios, fuente y manantial de todo lo perfecto.

Platon llama á aquel movimiento que produce en el alma la Belleza, reminiscencia de la suprema perfeccion; y cree sea el motivo de la fuerza con que nos encanta. Yo podría quizá soñar con igual acierto, si dixese que nuestra alma siente aquella agradable conmocion de la Belleza, porque esta la transporta, por decirlo así, á una momentánea beatitud, semejante en algo á la que espera gozar en Dios por toda una eternidad.

## CAPÍTULO II.

### *Motivos de la Belleza en las cosas visibles.*

Solo es visible lo que es material. Cada cosa material tiene una forma, que es la medida de su potencia y actividad, la qual le ha sido comunicada por el Criador, origen de todas las cosas. En las primeras formas de la materia no hay todavía Belleza; ó aunque la haya, no la puede percibir nuestra vista. De estas formas primeras la razon ha compuesto otras segundas, que ya son visibles por medio de los colores. Estos colores son diferentes segun los diversos efectos que producen en la vista. Quando son simples y uniformes, se llaman puros, porque la luz obra en ellos un solo efecto; y este efecto produce Belleza.

Que esto sea así, y que los colores puros provengan de una materia uniforme, se ve por medio del prisma: y

II

que la uniformidad produce la Belleza es evidente; pues el mejor roxo mancha al mejor amarillo, y lo mismo sucede al azul con el roxo; y quando todos tres se mezclan, todos ellos se empuercan.

La gran diversidad de colores que vemos en la materia proviene de la diferencia de sus pequeñas formas ó partículas, y de su mezcla. De estas pequeñas formas compone la Naturaleza otras mayores, que no se juzgan bellas ni feas por sus colores, sino por sus figuras: y en ellas es tambien la uniformidad la basa de su Belleza. La figura circular, por exemplo, es la mas perfecta, en quanto la produce un solo motivo, esto es, la extension de su propio centro. Las que nacen de diferentes motivos son inferiores en perfeccion; pero no por eso carecen totalmente de Belleza; pues aquellas partes que no son uniformes, son aptas sin embargo á diferentes significados: y así se ve en la Naturaleza, que muchas cosas, que por sí carecen de Belleza, la adquieren por la conexi6n que tienen con otras.

Toda la Naturaleza es capaz de mover y deleytar, y en ella hay partes activas y pasivas, de donde nacen diferentes grados de Belleza; porque las partes pasivas necesariamente han de ser menos perfectas que las activas. Aquellas no por esto son menos estimables; pues en su misma imperfeccion tienen una especie propia de Belleza, la qual se manifiesta quando se disponen para su particular fin.

Hay, pues, Belleza en todas las cosas, supuesto que nada hay inútil en la Naturaleza: y cada cosa particular es bella siempre que nos parece perfecta y acomodada para el fin de su destino. El que haya partes mas perfectas unas que otras es cosa muy natural; pues la Naturaleza se parece á una república, en la qual, aunque es un conjunto de sus ciudadanos, estos no pueden estar todos en igual clase y dignidad. Así en la Naturaleza no



pueden todas las materias ser igualmente bellas y perfectas. Conviene tambien reflexionar que las partes mas bellas y perfectas no siempre son de mayor utilidad que las menos perfectas: porque estas son susceptibles de diversos empleos, y pueden producir mas de un efecto; y las otras al contrario no son buenas mas que para una cosa sola.

Esta verdad se confirma en todos los colores y en todas las figuras. Los tres colores perfectos nunca pueden ser otra cosa mas que roxo, amarillo y azul, y así producen una sola idea de su perfeccion, esto es, quando estan en igual distancia de qualquiera otro color. Los menos perfectos y compuestos, como son aurora, verde y morado pueden ser de diferentes qualidades, segun se acercan ó apartan de alguno de los colores perfectos. Y en fin, los que se forman de estos últimos son susceptibles de una variedad quasi infinita: de suerte que quanto menos perfecto es un color, tanto mas variado puede ser; y esta variacion no se acaba sino quando la composicion no representa ya ninguna idea principal y distinguible de color, que entonces queda como una cosa insignificante y muerta.

Lo mismo sucede con las figuras. El círculo solamente es perfectísimo, y así él como las figuras de lados iguales, no tienen mas que una sola manera de ser. Al contrario, las que tienen lados diferentes son susceptibles de varias significaciones, y aptas á diversas ideas, lo que las hace tanto mas usuales que no las figuras perfectas. La razon de esto es la misma que hemos dado de los colores; pues como entre estos los imperfectos son mas capaces de variedad y de significar mas cosas que no los perfectos, así las figuras imperfectas se pueden variar, hasta que al fin lleguen á caer en la obscuridad, privadas de significacion.

Una cosa será bella quando corresponda á la idea

que debemos tener de su perfeccion. Esto se ve claramente en las cosas distintas, y aun del todo contrarias entre sí, que no obstante eso se tienen por bellas igualmente. Una piedra de un color solo, por exemplo, se dice bella; y bella se dice tambien otra de diversos colores. Si una sola especie de perfeccion fuese causa de la Belleza, quando una de estas piedras fuese bella, la otra seria fea: con que el ser una y otra bellas proviene de la idea que engendra cada una de su respectiva perfeccion: y por eso aquella piedra que creemos debe ser uniforme de color, si fuese manchada se llamaria fea; y la otra lo seria del mismo modo, si la uniformidad destruyese la idea que tenemos de que debe ser manchada. Esto mismo sucede en todas las demas cosas. Un niño será feo, si tiene cara de viejo: lo mismo sucederá al hombre que tenga cara de muger; y la muger con facciones de hombre no será ciertamente hermosa.

Estas reflexiones bastarán para hallar la causa de la Belleza: y así concluyo, que esta proviene de la conformidad de la materia con las ideas. Las ideas provendrán del conocimiento del destino de la cosa: este conocimiento nace de la experiencia y especulacion sobre los efectos generales de las cosas: los efectos se miden por el destino que el Criador ha querido dar á la materia; y este destino tiene por fundamento la distribucion graduada de las perfecciones de la Naturaleza. Finalmente la causa de todo es la inmensidad de la divina Sabiduría.

### CAPÍTULO III.

#### *Efectos de la Belleza.*

La belleza consiste en la perfeccion de la materia segun nuestras ideas; y como solo Dios es perfecto, por eso la Belleza es una cosa divina. Quanta mas Belleza haya en

una cosa , tanto mas animada será ; porque la Belleza es como el alma de la materia. El alma es la que da ser al hombre , y la Belleza la da á las figuras ; por lo que todo lo que no es bello , es como muerto para el hombre.

La Belleza tiene una fuerza que arrebatá y encanta ; y como es cosa que se percibe por el espíritu , mueve mas nuestras almas , aumenta , por decirlo así , sus fuerzas , y hace de suerte que se olviden por un instante de que estan encerradas en el estrecho ámbito de los cuerpos.

De aquí nace la fuerza extraordinaria de la Belleza. Luego que los ojos ven un objeto muy hermoso , el alma se conmueve , y desea unirse á él. La Belleza transporta los sentidos fuera del hombre : todo se conmueve y altera en él , de suerte que si este entusiasmo dura un poco , degenera facilmente en una especie de tristeza , conociendo entonces el alma que no ve mas que una apariencia de perfeccion. Por esto la Naturaleza ha producido varios grados de Belleza , á fin de tener el espíritu humano en una especie de conmocion igual y continuada.

La Belleza llama á sí á todos , porque su poder es uniforme y simpático al alma del hombre. Quien la busca , la halla siempre en todas las cosas , porque es la luz de todas las materias , y una semejanza de la misma Divinidad.

#### CAPÍTULO IV.

*La Belleza perfecta podria hallarse en la Naturaleza, pero no se halla.*

Aunque no hallemos jamas la Belleza en la Naturaleza en un grado perfecto , no por eso debemos concluir que no la haya , ni que sea quebrantar las leyes de la verdad el querer imitar la verdadera y absoluta Belleza.

La Naturaleza hace todas las cosas de modo tal que

cada una pueda ser perfecta segun su destino; pero como ésta perfeccion se acerca á lo divino, por eso se hallan tan pocas cosas perfectas.

Perfecto es lo que vemos lleno de razon: y como cada figura no tiene mas que un centro ó punto medio, así la Naturaleza en cada especie tiene un solo centro en que se contiene toda la perfeccion de su circunferencia. El centro es un punto solo, y la circunferencia comprende una infinidad de puntos, todos imperfectos en comparacion del de en medio.

Como entre las piedras creemos que la mas perfecta sea el diamante, entre los metales el oro, y entre los animales el hombre, así en cada especie de estas hay su perfeccion aparte y respectiva, pero muy poca de la absoluta. El hombre no se engendra á sí mismo, y depende de muchos accidentes antes de ver la luz, y de adquirir su forma, los quales impiden que pueda ser perfectamente bello. Nadie hay que no tenga sus pasiones y sus inclinaciones predominantes, que poco ó mucho perjudican á su salud. Cada uno de estos afectos obra en diversa parte de su cuerpo, é influye particularmente en él. Las mugeres quando estan preñadas tienen tambien sus pasiones, enfermedades y afectos que dañan á ellas y á sus criaturas: de suerte que el alma de estas no tiene libertad para formar el cuerpo con perfeccion; que á tenerla, le formaria perfecto, y por consiguiente bello (\*).

(\*) En esta y otras proposiciones se ve la mezcla de Platonismo y Leibnizianismo que en la parte metafísica habia persuadido Winkelman á nuestro Mengs. La fuerza del alma que forma el cuerpo sin saber cómo, y las almas plásticas que algunos han resuscitado en nuestros dias, son ideas que parece no debieran tener lugar en este siglo. Sin embargo de eso hay todavía algunos que gustan de tales cosas; y eso dió motivo al historiador de la Academia de las Ciencias de Paris para decir en el elogio de Mr. Harisocker, que ninguna idea de la antigua filosofía está tan bien precepta, que no pueda esperar renacer en la moderna.

Por la Belleza del cuerpo de una persona se pudiera juzgar de la qualidad de su alma , formando con facilidad buen concepto de los que son hermosos y bien hechos; pero de estos hay pocos por la razon arriba dicha de que las almas obran con poca libertad ; y ademas porque la diversidad de pueblos , climas , pasiones y vicios; que dominan mas en unas partes que en otras , causan gran variedad entre los individuos , y entre las naciones enteras.

Sin embargo de esto no es imposible hallar en el hombre una perfecta Belleza , porque apenas habrá ninguno, que no tenga tal alguna parte del cuerpo: y estas partes bellas son las mas conformes al objeto y utilidad de toda la estructura. En conclusion , el hombre seria siempre bello, si diversos accidentes no se lo impidiesen. He hablado del hombre con preferencia , porque en él , mas que en ningun otro objeto , muestra la Naturaleza la Belleza.

## CAPÍTULO V.

*El arte puede superar á la Naturaleza en la Belleza.*

La Pintura es imitacion de la Naturaleza; por lo que parece que aquella debe ser inferior á esta en la perfeccion. Sin embargo no es así absolutamente. Hay cosas naturales que el arte no puede imitar , y donde parece flaco y débil , comparado á la verdad : como por exemplo en la luz y en la obscuridad. Pero al contrario hay otras en que el arte tiene mucho poder , y en que aventaja á la Naturaleza; y una de ellas es la Belleza.

La Naturaleza en sus producciones está sujeta , como hemos dicho , á muchos accidentes. El arte obra libremente sirviéndose de materiales enteramente flexibles , y que no hacen resistencia alguna. La Pintura puede escoger lo mas hermoso de todo el espectáculo de la Natura-

leza, recogiendo y juntando las partes de diversos lugares, y las bellezas de distintas personas. La Naturaleza al contrario, para la formacion del hombre está precisada á tomar la materia solamente de los padres, y á acomodarse con todos los accidentes; y por esto con facilidad puede suceder que los hombres pintados sean mas bellos que los verdaderos.

¿Dónde se hallará un hombre en quien se junten la grandeza del alma con la armonía y proporcion del cuerpo? ¿un espíritu instruido con miembros robustos y ejercitados? ¿Dónde se hallará en el hombre un estado tan perfecto de salud, que sin el menor embarazo pueda executar todas sus ocupaciones, empleos y ejercicios? Todo esto sin embargo se puede unir en la Pintura, si se observa y expresa la exáctitud en el diseño, la grandiosidad en la figura, la soltura en la actitud, la proporcion en los miembros, la fortaleza en el pecho, la agilidad en las piernas, la fuerza en las espaldas y brazos, la sinceridad en la frente y en las cejas, la prudencia en los ojos, la salud en las mejillas, y la gracia amorosa en la boca. Executando esto en todas las partes grandes y pequeñas de la figura del hombre ó de la muger, y variándolo, segun la diversidad de los casos y expresiones, se verá que el arte puede muy bien superar á la Naturaleza: y como la substancia de la miel no se halla toda junta en una sola flor, sino que la abeja la busca en diversas para componer aquel dulce xugo; así puede el diestro Pintor escoger lo mejor y mas hermoso entre las cosas criadas para producir con el arte la mayor Belleza y expresion.

Es cierto, pues, que una buena eleccion puede mejorar mucho las cosas naturales: lo qual se ve claramente en las dos bellas y agradables artes de la Poesía y de la Música. Esta no es otra cosa mas que una union de los sonidos que hay en la Naturaleza, puestos en un cierto

orden y medida, á quienes la eleccion da un motivo, y la execucion un espíritu capaz de mover el alma del hombre: y este espíritu es la armonía. La Poesía es la narracion de alguna cosa, cuyas ideas se ponen en un cierto orden: despues se ordenan las palabras; y con la eleccion de las mas sonoras y agradables produce, por medio de una especie de regla armónica, la medida de las sílabas. Ahora bien, como la Música y la Poesía tienen una fuerza infinitamente mayor, que no tendrían los sonidos y las palabras si se produxesen confusas y sin orden, así la Pintura, digna hermana de ellas, recibe todo su ser del orden y de la eleccion con que desecha todo lo superfluo é insignificante, y con eso adquiere una fuerza mucho mayor.

Adviertan los que se dedican á este arte que no deben persuadirse á que por estar ocupados ya los grados mas sublimes de ella no podrán ir mas adelante. Este modo de pensar, sobre ser falso, les seria sumamente dañoso. Ningun moderno ha seguido el camino de la perfeccion de los antiguos Griegos; pues todos, despues que el arte fué como de nuevo inventado, han puesto la mira solamente en lo verdadero y deleytable: y aunque algunos hayan adquirido la mayor perfeccion en aquella parte que poseian, queda sin embargo al que busca la perfeccion el medio de unir las partes perfectas del uno á las del otro, para formar un todo completo.

Nadie, pues, se desanime viendo que otros han sido grandes, célebres y excelentes en el arte; antes al contrario su grandeza y fama le debe servir de estímulo para combatir y disputarles aquel puesto que ocupan; pues aunque no lo consiga, siempre le quedará la gloria de haber sido vencido por tales hombres. Quien aspira á lo grande, parecerá tal aun en lo pequeño: y como aquel que emprende un camino que seguramente conduce á una ciudad debemos creer que llegará á ella si constan-

temente le sigue, así el Pintor que toma el camino de la perfeccion la conseguirá tarde ó temprano, si no desmaya.

Repito lo que he dicho poco há, que ningun Pintor moderno ha seguido el camino de la mas alta perfeccion, ni creo que el arte llegará á aquel sublime punto de belleza y perfeccion en que la pusieron los Griegos, á no darse el caso de que en la florida Italia nazca alguna nueva Atenas.

Esto es lo que puedo decir de la belleza y perfeccion material y visible de la Naturaleza, que se reduce á que la perfeccion de la materia consiste en la conformidad de ella con nuestras ideas: que nuestras ideas consisten en el conocimiento del destino de dicha materia; y que una cosa es perfecta quando produce una sola idea conforme en todo á su destino.

Las perfecciones estan distribuidas en la Naturaleza como otros tantos oficios: la cosa que es mas á propósito para hacer su oficio es en su clase la mas perfecta; y por eso la misma fealdad puede hacerse hermosa por medio de su empleo.

La cosa que no tiene mas que un solo motivo conforme del todo á su materia es de un orden de Belleza superior á la que tiene muchos: la que tiene mas espíritu es mas sublime que la que tiene mas materia: aquella puede comunicar parte de su perfeccion á la segunda; y esta tiene capacidad de recibirla.

Convendrá que el profesor que quiere hacer alguna cosa bella se proponga ir por sus grados desde la materia hácia arriba: que no haga nada sin su por qué, nada superfluo, y nada muerto y sin expresion; pues la falta de esto lo echa á perder todo. El ingenio debe buscar los modos de dar perfeccion á la materia: su cuidado principal ha de ser determinar los motivos ó fines de las cosas; y de seguir en toda la obra un fin principal,



que comparezca en un grado perfecto , y se distribuya hasta en la mas mínima parte. Deberá escoger de la Naturaleza lo mas á propósito para hacer mas inteligible y clara la expresion de su pensamiento : y como la Naturaleza ha distribuido sus perfecciones por grados , el Pintor debe hacer lo mismo , dando á cada parte su idea , y á todas juntas el fin y motivo de la obra. Esta será perfecta , si la qualidad de cada una de las partes de la materia fuese conforme á su idea , y todas juntas á su fin.

El Autor de la Naturaleza dió á cada cosa una perfeccion que la hace parecer en todas sus partes bella , admirable y digna de su Criador. Del mismo modo el Pintor debe imprimir en cada expresion y en cada pincelada una señal de su ingenio y de su saber , para que su obra sea estimada de todos , y reputada digna de un alma racional.

## SEGUNDA PARTE.

---

### DEL GUSTO.

#### CAPÍTULO I.

##### *Origen de esta voz en el arte.*

**L**as obras de los hombres todas son imperfectas; y si creemos que algunas no lo son, es porque no conocemos sus defectos. Las perfecciones humanas no son mas que unas semejanzas ó sombras de la verdadera perfeccion. Por esto en la Pintura se usa la expresion *Gusto*, á fin de significar, que una obra puede tener un Gusto de perfeccion sin ser enteramente perfecta.

Este Gusto de la Pintura es semejante en algo al de la boca: pues así como este obra en la lengua y en el paladar, así tambien aquel hace impresion en los ojos y en el entendimiento. En ambos Gustos hay muchos grados; pero todos se comprehenden baxo el mismo nombre general: y así como muchas cosas son dulces, amargas ó agrias, sin tener ninguno de estos sabores en igual fuerza, así se halla en la Pintura lo grande, lo agradable y lo fuerte en diversos grados.

#### CAPÍTULO II.

##### *Explicacion del Gusto.*

**L**o que no mueve al hombre no le puede dar gusto; y por eso no apetece el manjar que no tiene sabor perceptible. Del mismo modo es necesario, para que guste una pintura, que cada cosa que los ojos ven toque y mueva los nervios del sentido.

Todos los hombres tienen un Gusto propio , como tienen una manera ó un estilo. La diferencia que hay entre estas dos cosas se reduce á que la manera no tiene medio, esto es , que es buena ó mala positivamente ; y el Gusto puede agradar , aunque no sea del todo perfecto ; pues así como se dice que una cosa es dulce ó agria , aunque tenga muy poco de tal sabor , así un quadro podrá ser de buen Gusto , aunque participe poco de la perfeccion.

El Gusto en la Pintura puede acostumbrarse bien ó mal , como el de la boca ; pues los ojos se acostumbran tambien como la lengua. Los manjares y bebidas fuertes alteran el Gusto ; y los ligeros y suaves conservan la delicadeza del sentido. En la Pintura las cosas forzadas y afectadas vician el Gusto del arte , y las simples y bellas acostumbran la vista á un sentido delicado.

Hay hombres que no gustan sino de cosas forzadas y exágeradas , ó afectadas : lo que procede de tener grosceros los sentidos y el entendimiento material.

Los que gustan de las cosas simples tienen por lo regular los sentidos muy delicados : y esta diversidad de sentidos y entendimientos se halla igualmente en los profesores , y en los aficionados á las Bellas Artes.

### CAPÍTULO III.

#### *Reglas del Gusto.*

El mejor Gusto que puede darse , y que agrada á todos , es el que se halla entre dos extremos. El Gusto es el que determina al Pintor á escoger ; y de su eleccion se ve si es malo ó bueno su Gusto. El mejor , como he dicho , es siempre el de en medio ; y siempre malo el que pára en extremos. Las obras que por lo comun se llaman de buen Gusto son aquellas en que se ven bien expresados los objetos principales , ó en que se nota una cierta fa-

cilidad , que oculta el arte y el estudio con que estan hechas. Estas dos cosas gustan infinitamente , y dan concepto al autor de que poseia enteramente su materia , pues supo escoger con tanto acierto las cosas principales ; ó de que es consumado en su arte , quando sabe hacer las cosas con tanta facilidad.

El Gusto grandioso consiste en escoger las partes grandes , tanto del hombre , como de lo demas de toda la Naturaleza , y en ocultar las pequeñas y subordinadas, quando no son absolutamente necesarias. Gusto mediano es aquel que expresa de la misma manera lo grande y lo pequeño , de que resulta un todo mediano , y quasi sin Gusto sobresaliente. El Gusto pequeño es el que se detiene en expresar distintamente todas las menudencias, y hace un compuesto mezquino. Finalmente el Gusto bello es aquel con que se expresa todo lo mas hermoso de la Naturaleza. Este es superior al grandioso y al mediano, y es sublime en comparacion del pequeño , que solo busca lo mas ruin y feo de la Naturaleza. De la misma suerte seria fácil cotejar los Gustos agradable , significativo , expresivo , y otros que se podrian citar.

El Gusto es el que tambien determina al Pintor á tomar un motivo ó fin principal , y que le hace escoger ó descartar lo que le es conveniente ó contrario : por lo que , quando se ve una pintura en la qual todo está expresado sin distincion ni variedad , y en que nada se observa de particular , se concluye que el autor no tiene Gusto alguno , y que tales pinturas no tienen expresion alguna.

Qualquiera obra se acierta ó yerra segun el don de la eleccion que tiene el Pintor en el colorido , ropages , clarooscuro , y demas cosas relativas á la Pintura. Si escoge las mas grandes y bellas , saldrá la obra de mejor Gusto. Bello es todo lo que hace ver todas las buenas qualidades de una cosa ; y feo lo que solamente muestra las malas.

Debe considerar el Pintor cada cosa de por sí, pensando lo que querría que hubiese en ella, para escoger lo que mas se acerca á su deseo; y cuente con que estas serán las bellezas. Por otra parte considere lo que no querría que hubiese en cada cosa, y tenga por cierto que será todo lo feo. La expresion nace de la consideracion de las qualidades de las cosas; porque nada exprime sino la qualidad. Por lo regular es bueno aquello que es benéfico y agradable á nuestros sentidos; y malo lo que ofende los ojos ó la razon.

Todo lo que no es conforme á su propia causa ó destino, lo que es contrario á su empleo, ó existe sin comprehenderse bien el motivo de su existencia, ó no se ve claro por que tiene aquella forma: todo esto, digo, ofende al entendimiento.

Contrario á la vista es todo aquello que dilata demasiado los nervios ópticos: y de aquí proviene que algunos colores, y aun el claroscuro mismo, cansan y ofenden la vista quando son demasiado vivos y sobresalientes. Los lívidos ó cárdenos fuertes nos disgustan, porque transportan la vista con demasiada prontitud de una sensacion á otra, y producen con esto un esfuerzo ó dilatacion precipitada de los nervios, que fatiga la vista. Por la misma razon nos es tan agradable la armonía, porque muestra siempre las cosas del medio entre los extremos.

Por último es menester advertir, que componiéndose la Pintura de tantas y tan distintas partes, no ha habido profesor alguno que haya tenido un Gusto igualmente bueno en todas ellas; y por eso se ve que uno ha sabido escoger en una bien, en otra mal, y muchas veces ni mal ni bien: y esto es lo que caracteriza los Gustos diferentes de los mas célebres Pintores, como veremos mas adelante.

## CAPÍTULO IV.

*Como se combina el Gusto con la Imitacion.*

La Imitacion es la primera parte de la Pintura, y por consiguiente la mas necesaria, pero no la mas bella; pues lo mas necesario no es siempre lo mas adornado y bello: porque el ser necesario denota pobreza; y el adorno es señal de abundancia. La Pintura en el mundo, generalmente hablando, mas tiene de adorno que de necesidad; y debiendo las cosas ser estimadas segun su primer fin y causa, se infiere que en la Pintura se debe preferir la belleza á la necesidad. Por esto el Pintor que tenga mucho de lo Ideal deberá ser mas estimado que el que posea la sola Imitacion; pero como el arte participa de ambas cosas, aquel será mayor maestro que las posea en ambas.

Estas dos partes tienen tal union entre sí, que la Idea, que es la primera parte del Gusto, es el alma, y la Imitacion el cuerpo. Esta alma, ó llamémosla esta razon, debe escoger de todo el espectáculo de la Naturaleza las partes mas hermosas segun las ideas humanas; pero no debe inventar ni crear las que no existen; porque entonces se disminuiria el arte, y perderia, por decirlo así, su cuerpo, obscureciendo su belleza. Quiero decir, que por dicha Idea no entiendo otra cosa mas que la buena eleccion de las cosas naturales, y no de las que no existen; y que si un quadro contiene las mas bellas partes de la Naturaleza, y que cada una demuestre la verdad de ella, será una obra de buen Gusto, sin perjuicio de la parte de la Imitacion.

## CAPÍTULO V.

*La Manera es contraria del buen Gusto.*

**H**ay una diferencia muy grande entre el Gusto, y lo que los del arte llaman *Manera*. Aquel consiste, como he dicho, en la eleccion; y esta es una especie de mentira: y es de dos modos, una que se hace omitiendo muchas partes, y otra inventándolas del todo. De una y otra tenemos exemplos; pues los que han ido tras lo grandioso, muchas veces han omitido tantas partes, que hasta lo esencial del objeto ha quedado alterado y destruido; y los que han querido mudar y corregir las cosas que habian escogido, haciendo lo grande mas grande, y lo pequeño mas pequeño, han pasado mas allá de la Naturaleza, tanto en las formas como en el diseño, colorido, clarooscuro, y todas las demas partes del arte.

El Gusto que mas se acerca á la perfeccion es aquel que escoge lo mejor y mas útil de la Naturaleza, conservando todo lo esencial de cada cosa, y desechando lo inútil. Entonces todo parece verdad y de Gusto excelente: porque de este modo la Naturaleza se mejora; pero no se muda ni altera, como sucede en la Manera.

## CAPÍTULO VI.

*Historia del Gusto.*

**A**unque todas las cosas humanas sean imperfectas, nos ha quedado el arbitrio de escoger las menos malas; y así lo mejor de nuestras operaciones consiste en la eleccion. Hombre grande verdaderamente es el que conoce el valor de cada cosa, y sabe distinguir qual sea mas ó menos grande y estimable, á fin de escogerla y executarla como conviene y corresponde.

Con este modo de pensar y de obrar se han distinguido todos los hombres célebres y excelentes en el arte desde los antiguos Griegos hasta nosotros. Los mas excelentes han conocido lo mas digno de la Naturaleza, y sobre ello han hecho todos sus estudios, y empleado toda su industria y diligencia. Los medianos se han aplicado á lo mediano, creyendo que en ello consistia todo el arte: los pequeños se han enamorado de lo pequeño, tomando las menudencias por las cosas principales; hasta que finalmente la simpleza de los hombres ha pasado de lo pequeño á lo inútil, de lo inútil á lo feo, de lo feo á lo falso, y á las quimeras y disparates.

Los primeros que poseyeron Gusto grandioso fueron los Griegos; no aquellos primitivos que inventaron el arte; sino aquellos que le pusieron en el mas alto grado de Belleza y de buen Gusto. Conociéron estos que las artes se hicieron para los hombres: que el hombre nada ama tanto como á sí mismo: y que por esto el hombre debe ser el objeto mas digno del arte; y así emplearon la mayor diligencia y estudio en esta parte de la Naturaleza. Siendo el hombre mas noble y digno que sus vestidos, le pintaron y modelaron por lo regular desnudo; exceptuando solamente en el sexo femenino lo que el pudor y la decencia no permiten descubrir.

Conociéron además que el hombre es la mas digna obra de la Naturaleza por la comodidad y simetría de su formacion, de su figura, y de la excelente disposicion y ordenanza de sus miembros; y de aquí nació el estudio de las proporciones.

Observaron que la fuerza del hombre consiste en dos movimientos principales; uno de retirar los miembros hácia el centro de su cuerpo, y otro de extenderlos hácia fuera de él: y esta observacion conduxo á aquellos hombres al estudio de la Anatomía, y les dió las primeras ideas de la expresion. Sus usos y costumbres les ser-



vian muchos para semejantes observaciones, y sus juegos públicos les producian las ideas, y les hacian pensar la razon de lo que veian. Desde alli levantaron sus ideas hasta la divinidad, y tomaron aquellas partes de la Naturaleza humana que mas se acomodaban con las imaginarias qualidades de sus dioses. De esta manera comenzaron á escoger y á descartar en las figuras de sus divinidades todas aquellas partes que caracterizan la humana debilidad, haciendo los dioses de la figura del hombre, como la mas perfecta; pero sin señalar sus debilidades y miserias. De este modo se halló la Belleza.

Finalmente buscaron y hallaron el medio entre la divinidad y la humanidad. Unieron estas dos partes, y así inventaron la forma de sus heroes, con lo qual llegó el arte al mas sublime grado que podía llegar; pues con dicha union de lo humano con lo divino conocieron los significados propios de lo bueno y de lo malo que hay en las figuras y en las cosas.

Ademas de lo dicho basta aquí, sus costumbres les diéron ocasion de ejercitarse en las cosas accidentales, como son los paños, animales y otras semejantes; pero nunca las estimaron mas de lo que merecian mientras exercitaron el arte los ingenios grandes y elevados. Despues, quando empezaron á practicarle los animos serviles, y ya no juzgaban ni estimaban las obras los sabios y filósofos, sino señores y ricos, empezó á degenerar poco á poco, y paró en frioleras y menudencias; de modo que ya en aquel tiempo se hacian cosas necias, inverisimiles y falsas: y así nació el Gusto que llamamos grotesco, y otros que se le parecen.

Desde entonces el arte no estuvo sujeto á la razon, sino al acaso. Si habia algun señor de buen Gusto, se contentaba con apimar á los artífices á la imitacion de los que ya en aquel tiempo se llamaban antiguos; pero la Belleza en sus obras no se juzgaba por la razon,

sino por los ojos. Se obraba al modo de los antiguos, pero sin servirse, ni comprender sus ideas y motivos. La gran diferencia que de esto se deriva en las obras que produce la pura Imitacion, es que siempre son desiguales, de modo que muchas veces una parte parece hecha por un hombre grande, y otra por un ignorante. Por esto es necesario que el Pintor que imita procure imitar no solo su modelo, sino tambien la idea y la razon del que hizo el objeto de la Imitacion. Quando la casualidad hizo que hubiese una serie no interrumpida de grandes señores de buen Gusto, como sucedió con algunos Emperadores Romanos, se vió al instante renacer el arte; pero esta nueva luz se apagó luego que faltó el favor que la alimentaba. De este modo fuéron creciendo y menguando el Arte y el Gusto, hasta que finalmente se puede decir que se extinguieron del todo, quando los artifices empezaron á trabajar por practica, y á modo de artesanos. Así cayó el arte en un desprecio universal, no solo de los sabios y señores, sino tambien de todo el público: y este mismo desprecio la impidió levantarse; porque no siendo una cosa efectivamente necesaria como las otras ciencias y artes, faltaba este impulso para mantenerla: y mucho mas debia olvidarse en aquellos siglos bárbaros, en que el mundo, y particularmente la Europa, se hallaba en una especie de sistema de continua guerra, y los hombres únicamente ocupados en destruirse y oprimirse mutuamente.

Finalmente, quando el mundo despertó de este terrible letargo, y comenzó á tomar un aspecto un poco mas ordenado y tranquilo, las artes tambien renacióron de la nada, por decirlo así: y algunos Pintores, miserables reliquias de la oprimida Grecia, que solamente habian conservado algo del arte por el uso de las imágenes que hacian para los pocos católicos que allí habia, traxéron á Italia la Pintura; pero tan imperfecta y desfigurada,

que no se distinguia en ella otra cosa buena sino es el deseo de pintar. Por otra parte su pobreza, compañera inseparable del desprecio, no les dexó aspirar á la perfeccion.

Este desaliñado principio sirvió no obstante á introducir el Gusto de la Pintura en Italia, entonces rica y poderosa, y algunos ingenios trabajáron para sacarla de aquella barbarie, entre los quales el que mas se distinguió fué Giotto. Pero como el conocimiento debe preceder á la eleccion, se siguió que todos los que viviéron antes de Rafael, Corregio y Ticiano no buscáron mas que la pura Imitacion, sin saber qué cosa era Gusto: y así sus quadros son en cierto modo un verdadero caos; porque los que querian imitar á la Naturaleza, no sabian cómo; y los que podian hacerlo, no lo hacian, queriendo escoger, sin saber como se escoge.

En tiempo de los tres grandes hombres que he citado, Miguel Angel elevó la Pintura hasta la eleccion, y de ella nació el Gusto en el arte; pero siendo el arte una Imitacion de toda la Naturaleza, es esta demasiado vasta para que un solo entendimiento la pueda comprehender en su generalidad.

Todos los Pintores antes de la época referida escogian imperfectamente, y dexaban por ignorancia ya una, ó ya otra parte esencial. Los tres dichos grandes maestros cultiváron cada uno una parte singular del arte, aplicando á ella toda su intension, como si todo el arte consistiese en aquella parte sola. Rafael escogió la expresion, y la halló en la composicion y el diseño: Corregio buscó lo agradable en las formas, y principalmente en el claroscuro; y Ticiano finalmente abrazó la apariencia de verdad que se halla en los colores. El mas sublime entre estos tres debe ser naturalmente el que poseyó la parte mas esencial: y siendo esta sin duda la expresion, es Rafael sin contestacion el primero de todos. Despues de

él entra Corregio ; porque lo agradable es la segunda parte importante de la Pintura. Y como la verdad es mas una obligacion que un adorno , quedó á Ticiano el tercero lugar. Todos tres sin embargo son grandes Pintores : porque cada uno poseia con excelencia una parte principal de la Pintura. Los demas , que han venido después , no han poseido mas que una porcion repartida de alguna de las partes que poseian los primeros : por lo que son de gusto y mérito inferiores.

Siendo lo Ideal la primera y máxima parte de la Pintura , se concluye que los antiguos Griegos fuéron los mayores de todos ; porque su eleccion y gusto comprehende todas las perfecciones sensibles. Si he de decir mi dictamen sobre el modo y camino por donde llegaron á tan alto grado de perfeccion , digo que me parece que consistió en que no emprendieron el cultivo de un campo tan extenso como nosotros ; y así podian con talento igual al de los modernos pasar mas allá que ellos , y acercarse mas al centro de la perfeccion. Ademas de esto , no eran los Griegos ignorantes los que juzgaban las obras , como muchas veces sucede entre nosotros , sino los filósofos y entendidos. Uno de estos juzga siempre de las obras ajenas con inteligencia y humanidad ; quando al contrario los ignorantes no buscan en sus críticas mas que el desprecio del próximo , y la satisfaccion de su envidia.

Los antiguos buscaban la perfeccion mas que nosotros , y para hallarla tomaban una parte separada del arte. Comenzaban por lo mas necesario , y se contentaban con perfeccionar aquello , sin pretender abrazar demasiado , y quedar imperfectos. Nosotros al contrario nos pagamos de parecer perfectos á los ojos de los ignorantes y necios , cuyo dinero nos satisface mas que el aplauso de los sabios y entendidos , que no nos enriquece ; y la obediencia á los ricos prevalece sobre la razon y las reglas del arte.

Debemos la Belleza en el arte á aquellos pueblos donde la estimacion y la grandeza no se median por las riquezas, sino por el saber y la razon; y donde un filósofo se tenia por el primer hombre de una ciudad, y el artífice excelente se reputaba por filósofo. En unos pueblos y naciones semejantes pudieron las Artes llegar á la verdadera grandeza; pero como estos ya no existen; será difícil que en nuestros dias vuelvan á estar en aquel grado.

No obstante, por si algun artífice, á despecho de la depravacion universal, quisiese buscar el buen Gusto en la Pintura, le voy á enseñar el camino y los medios por donde podrá dirigirse, y sin los cuales le será imposible conseguirlo.

## CAPÍTULO VII.

### *Instruccion á los Pintores para adquirir el buen Gusto.*

**D**os son los caminos que conducen al buen Gusto, quando se camina con la guia de la razon. El mas difícil es el de escoger lo mas útil y bello de la Naturaleza: el otro mas fácil es el de estudiar las obras en que la eleccion está ya hecha.

Los antiguos llegaron á la perfeccion, esto es, á la Belleza y al buen Gusto, por el primer camino, como quedá ya indicado; y los modernos por la mayor parte han ido por el segundo, á excepcion de los tres grandes hombres arriba nombrados. Estos siguiéron un camino medio entre unos y otros, estudiando la Naturaleza, y la bella Imitacion de ella.

Es mucho mas difícil conseguir el buen Gusto por medio de la Naturaleza, que no por el de la Imitacion; porque aquello pide una especie de discernimiento y entendimiento filosófico capaz de distinguir lo que en las

cosas se halla de bueno , de mejor , y de óptimo ; y esto en la Imitacion es mas facil , quanto mas facilmente se comprehenden las obras de los hombres , que las de la Naturaleza.

A fin de lograr la verdadera Imitacion es necesario que no se abuse de ella ; antes bien que se mediten las obras de los insignes profesores , para descubrir cómo pensaron sobre la Naturaleza. De otra manera no se pasará de la superficie , ni se comprenderá jamas la belleza de tales obras.

Como el hombre en su infancia debe ser alimentado del modo que pide su estómago , hasta que , creciendo los años , pueda digerir alimentos mas fuertes y substanciosos , así se debe proceder con los entendimientos de los principiantes de Pintura. No se les deben dar al principio alimentos fuertes ni duros : esto es , no se les deben proponer cosas dificiles , ni ideas demasiado grandes ; porque de hacerlo se seguirá que su entendimiento se hará falso ó erróneo , y se llenarán de presuncion y soberbia , por la natural inclinacion que tienen los estudiantes á persuadirse que saben todo lo que les ha dicho el maestro.

Debe , pues , el principiante ser alimentado con la leche mas pura del arte : quiero decir , con las obras mas perfectas de los mas célebres profesores ; y luego diré el método con que se han de distinguir y juzgar. No debe ver , y mucho menos imitar , obras imperfectas ni feas ; y aun en las bellas se debe contentar con imitarlas exactamente , sin entrar en la razon de su Belleza : y así adquirirá la precisión y exáctitud de la vista , que es el instrumento mas necesario del arte.

Quando haya pasado este primer término , comenzará á meditar con reflexion las obras sobredichas , indagando las ideas y motivos de sus autores. Gobernándose de este modo verá las pinturas de Rafael , Corregio

y Ticiano, examinando todo lo qué hay bello en cada quadro: y quando observare algunas partes constantemente bien executadas y perfectas, inferirá que estas fuéron el objeto principal, y la eleccion de aquel profesor. Las otras que vea en parte bien, y en parte mal executadas, le denotarán que no fuéron el objeto primario del autor, y por consiguiente que no se debe buscar en ellas el Gusto, ni la causa de la Belleza de sus obras.

Hay dos partes principales en la Pintura que manifiestan la Belleza: estas son las formas y los colores. Con las formas se individuan todas las expresiones de las pasiones humanas; y con los colores todas las qualidades de las cosas, como lo duro, blando, húmedo, seco &c. Rafael poseia la expresion en grado eminente; y ella es la causa de la Belleza de sus obras. Dió el colorido algunas veces harto bien; y otras medianamente; pero este género de Belleza no le ponía en sus obras de propósito, sino por accidente imitando á la Naturaleza. Por eso no se debe buscar en él otra cosa principal que la expresion. La perfeccion de esta consiste en que en un quadro de historia, por exemplo, el sugeto airado, alegre, melancólico ó agitado de qualquiera otra passion se exprese de tal manera, que no pueda significar otra cosa; y que la signifique precisamente en aquel estado y medida de afecto que pide el asunto: de suerte que la historia se entienda por las figuras, y no haya necesidad de explicar las figuras por la historia.

Examinando del mismo modo las obras de Corregio; se hallará mayor atractivo que en las de ningún otro Pintor. Para conocer en qué consiste este placer y este atractivo, debe saberse que la Pintura deleyta por medio de la vista, y que esta halla su deleyte en el reposo y en la quietud. Lo que mas contribuye á esto es el claroscuro y la armonia, que fuéron las partes en que mas sobresalió Corregio, como se puede ver en todas sus pin-

turas. Mientras buscaba la quietud y el reposo para agradar á la vista, hallaba la grandiosidad de las formas; porque todo lo pequeño cansa mas los ojos que lo grande: y en esto consiste la Belleza de Corregio.

Ticiano buscaba la Belleza por distinto camino que Rafael. Este representaba al hombre entero, y particularmente su alma en todas sus pasiones. Aquel buscaba la verdad solamente en la materia, tanto en el hombre, como en los demas objetos, aplicándose á expresar el ser y qualidad de las cosas con aquellos colores que les son propios; y esto lo consiguió perfectamente. En sus obras todo tiene el color que debe tener. La carne parece que tiene sangre, graso, húmedo, músculos y venas; y así produce aquella tan grande apariencia de verdad. Esta parte, pues, es la que se debe buscar en sus obras: y se halla en ellas, tanto en las mas perfectas, como en las inferiores.

Estas son las causas de las Bellezas de las obras de estos tres hombres grandes. Con el mismo método se deben buscar en las de qualquiera otro Pintor: y ya he dicho que este método consiste en saber observar aquello que constantemente se ve practicado por un artífice, de cuya manera se llegarán á descubrir sus ideas y motivos, que provienen de sus sensaciones naturales. Ahora diré como los tres insignes Pintores sobredichos llegaron á hacerse de ellas cada uno un Gusto particular.

Eran sabios, y tenian entendimientos filosóficos, con que conocian que el hombre no puede ser perfecto en todas sus partes; y así cada uno escogió separadamente aquella en que creia que consistia la mayor perfeccion, para mover y agradar primero á sí mismos, y luego á los demas.

Todos tres tenian la misma intencion y la propia mira de agradar y mover; pero esto no se puede lograr en todas sus partes en las obras materiales, si no se hace ver



la causa del agrado; esto es, si no se hace sentir á los otros en la Pintura aquel efecto que hizo en ellos la causa natural; y así dichos tres profesores expresaban lo mismo que ellos habian sentido primero. El haber todos ellos elegido una parte separada, y haberla expresado diversamente, provino de sus distintos temperamentos y complexiones.

Rafael debia tener los sentidos moderados, y un ingenio todo fuego, que le suministraba siempre ideas llenas de expresion, haciéndole gustar de lo mas expresivo. Corregio tendria un espíritu blando y moderado, que le haria aborrecer las cosas fuertes y demasiado expresivas; y por consiguiente escogeria siempre lo tierno y agradable. Ticiano debia tener mucho menos espíritu, y mas de material que los otros; pues percibia y escogia únicamente lo material de la Naturaleza. De estos tres el primero es sin duda Rafael.

Por esto Rafael comenzó inventando sus obras con la mira sola de la expresion, y nunca dió á un miembro movimiento que no fuese absolutamente necesario, y que no produxese alguna expresion: y lo que es mas, nunca dió pincelada en figura alguna ni en miembro, que no fuese con idea de que sirviese á la expresion principal. Desde la figura entera del hombre, hasta el menor de sus movimientos, todo sirve en las obras de Rafael al asunto y motivo principal; y habiendo ademas de esto desechado todo lo inútil que no expresa algo, se ven todas su obras llenas de Gusto expresivo.

La razon por que las pinturas de Rafael no gustan á primera vista á todos igualmente, es porque sus Bellezas son Bellezas de la razon, no de los ojos, y necesitan de la reflexion, y satisfacer al entendimiento para gustar: y como muchas personas padecen flaqueza en esta parte, no es mucho que les hagan poca ó ninguna impresion las Bellezas en aquel gran Pintor.

Rafael se proponia por fin principal la expresion, y por eso daba á cada figura un significado diverso, segun pedia la historia de su quadro; y como poseia esta parte en toda la extension de la Pintura, ha quedado por carácter propio y particular de sus obras.

Del propio modo, y con desechar todo lo inútil que no servia á su objeto principal, adquirió Corregio el gusto agradable, y Ticiano el de la verdad.

Para aclarar todas las obscuridades que puede haber en esta obrita, explicaré en la tercera Parte de ella con mayor extension el Gusto de estos tres hombres célebres, examinándole y contrayéndole á todas las partes de la Pintura, para lo qual me valdré de sus obras, conforme yo las he examinado y observado. Comenzaré por el Diseño, y despues pasará al Claroscuro, Colorido, Composicion, Ropages y Armonía, para confirmar con exemplos lo que hasta aqui he dicho del Gusto.

# TERCERA PARTE.

## EXEMPLOS DEL GUSTO.

### CAPÍTULO I.

*Consideraciones sobre el Diseno de Rafael , Corregio y Ticiano , y sobre la intencion que tuvieron en la eleccion de él.*

No fué siempre Rafael igual á sí mismo ; pues debió pasar por los primeros rudimentos antes que llegase á poder explicar sus grandes ideas. Tuvo sin embargo la fortuna de nacer en los tiempos de la infancia y de la inocencia del arte ; y así no aprendió al principio mas que la Imitacion de la pura verdad ; y esta fué la que le dió aquella grande exâctitud y precision de vista, que despues le sirvió de basa y fundamento para el magnífico edificio que levantó de la Pintura.

Hasta entonces no habia conocido Rafael qué cosa era la eleccion ; pero quando vió en Florencia las obras de Leonardo de Vinci y Miguel Angel , se despertó su grande ingenio , y con su actividad conoció que se podia pasar mas allá de la Imitacion.

Es verdad que en aquellas obras habia una especie de eleccion y de grandiosidad ; pero como aun no tenian la verdadera Belleza , no podian servir de guia á Rafael para hallar la verdadera eleccion y el buen Gusto ; pues para que una cosa sea apta á fin de servir de modelo , debe ser , no solamente buena , sino perfectamente hermosa. Por tanto Rafael se quedó por algun tiempo en una especie de obscuridad , y adelantaba lentamente ; pero despues vió en Roma las obras de los antiguos , y entonces

fué quando halló su ingenio por la primera vez lo que le convenia.

Como habia puesto por fundamento la exáctitud de la vista, le fué fácil imitar á los antiguos, del mismo modo que hasta entonces habia imitado á la Naturaleza, sin que por eso la abandonase; antes bien aprendió de ellos el modo de elegir bien entre las cosas naturales. Halló que los antiguos nó la siguiéron en todas las menudencias, y que eligiéron solamente lo bello y necesario, descartando lo superfluo. Concluyó de allí que aquella era una de las causas principales de la Belleza de los antiguos; y por eso fué esta la primera parte que mejoró.

Comprehendió ademas, que la articulacion de los huesos y el juego de los miembros forman toda la soltura y facilidad del movimiento en la admirable estructura del cuerpo humano, y que los antiguos hiciéron de esto el mayor estudio; y así él no se contentó, como otros buenos Pintores, con la exterior Imitacion de los antiguos, sino que examinó con el mayor cuidado la razon y causa de sus Bellezas.

No dudo que si Rafael hubiese tenido ocasion de executar figuras puramente ideales, se habria acercado mucho mas á las obras de los antiguos; pero como las costumbres de su siglo eran tan diversas de las de los Griegos, y como las grandes ideas habian degenerado en pequeñeces, no halló su espíritu, inclinado naturalmente á lo grande, otra cosa en que mostrarlo sino en la Expresion. En parte la veia en los antiguos, y aun mas en la Naturaleza; y así se contentaba con tomar de aquellos las formas principales; y muchas veces escogia del natural las que se acercaban mas á las de las estatuas Griegas.

Pasando adelante, examinaba la Expresion de cada miembro particular; y así llegó á conocer que ciertos lineamentos producen determinadas Expresiones, que

convienen á ciertos casos y temperamentos ; y que tal semblante pide tales y tales manos , pies , miembros &c. y así los unia con grande exáctitud , combinando con el aspecto todos los movimientos de la figura.

Para la execucion del Diseño pensaba siempre lo primero en la idea ó motivo principal , y en la medida y formas primarias : despues en la osatura y articulaciones : luego en los músculos y nervios mas esenciales : y últimamente en las venas y músculos menores , y hasta en las arrugas , quando era menester. Pero siempre se ven expresadas con mas claridad y distincion las partes mas principales ; y si en sus diseños se echa de menos alguna cosa , no será ciertamente de las esenciales , sino de las mínimas y accidentales.

Aun en sus obras inferiores se ve la perspicacia de su entendimiento : pues aunque señale una cosa con pocas pinceladas , esta es luego una parte importante y principal ; y lo que falta es siempre poco en comparacion de lo que hay. Lo necesario no falta jamas ; y lo superfluo siempre. Es expresivo hasta en la manera de manejar el pincel. Sus carnes son redondas , sus nervios derechos , los huesos angulares ; y cada cosa lo es mas ó menos , segun su propia qualidad. En suma todo es verdad en sus obras.

Lo que llevo dicho deberá bastar á quien quiera tomarse el trabajo de pensar y exáminar por sí mismo el diseño de Rafael. Ahora paso á decir algo del de Corregio.

Nació este once años despues que Rafael , quando el arte estaba aun en la misma simplicidad. Comenzó á estudiar siguiendo quasi únicamente la Imitacion de la Naturaleza : y como su genio le llevaba mas á lo agradable que á lo perfecto , halló el modo de conseguirlo en la uniformidad , apartando de sus diseños todo lo angular y agudo. Engolfándose despues mas en el arte , el Claroscuro le hizo conocer , que la grandiosidad de las

partes contribuía mucho á lo agradable; y entonces comenzó á descartar las menudencias, y á engrandecer las formas, evitando todos los ángulos. Con esto formó una especie de Gusto grandioso aun en el Diseño; pero que no siempre era conforme á la verdad.

Corregio hacia los contornos ondeados, y su Diseño generalmente no era el mas exácto, bien que grandioso y agradable; pero no por esto debe despreciarle quien le estudie; sino procurar sacar miel tambien de esta flor, y aprovecharse de sus Bellezas, siempre que se puedan acomodar con la Naturaleza; y que las circunstancias y qualidades de la cosa lo permitan. Quando Corregio dibujó alguna parte de algun bello objeto ó modelo, su Diseño es tambien bello por Imitacion. Y esto baste sobre el Diseño de este profesor.

Ticiano fué su contemporáneo; pero no tiene otra parte en el Diseño que la Imitacion de la Naturaleza, la qual executaba muy bien siempre que se le presentaba bella; porque poseía una grande exáctitud de vista, como quasi todos los Pintores de aquel tiempo: y si todos hubiesen sabido escoger tan bien como Rafael, todos habrian diseñado tan bien como él.

No me ocurre decir otra cosa sobre el Diseño de Ticiano; y así paso á las reflexiones del Claroscuro de estos tres célebres Pintores.

## CAPÍTULO II.

### *Consideraciones sobre el Claroscuro de Rafael, Corregio y Ticiano.*

No tuvo Rafael á los principios idea alguna de Claroscuro, porque solo se proponía imitar á la Naturaleza; y como el imitar sin eleccion no puede producir cosas bellas, sus obras carecian de Belleza. Despues quando vió

en Florencia las obras de aquellos profesores, observó que el Claroscuro daba cierta grandiosidad: y viendo y examinando las pinturas de Fray Bartolomé de San Marcos y de Masacci, conoció que sobre un miembro elevado no se debían poner pliegues grandes ni cosas oscuras que le cortasen. Con esto empezó á trabajar con distincion, buscando aquellas partes que llamamos en la Pintura *Masas* <sup>(1)</sup>, y unió sus colores en los sitios mas realzados, tanto en las figuras desnudas, como en las vestidas; y así hacia parecer en sus obras una claridad tal, que aun desde lejos se distinguían luego las figuras. Y esta es una qualidad muy útil y necesaria en la Pintura.

Finalmente, quando vió en Roma las obras de los antiguos, se confirmó en este Gusto, y con la Imitacion de ellas adquirió el modo de dar relieve á todas las cosas. A este punto llegó solamente; y si alguna vez pasó de él haciendo alguna Masa, no fué con fin determinado; porque como su objeto principal se dirigia á la Expresion y á la verdad, se contentaba con aquella parte de Claroscuro que nace de la Imitacion, y no de lo Ideal.

Su costumbre era poner el mayor Claroscuro en las figuras de delante, haciendo los ropages y demas cosas como si fuesen de un mismo color; y forzaba los claros de los objetos anteriores hasta el blanco, y los oscuros hasta el negro. Este hábito le vino de la costumbre que tenia de dibuxar sus asuntos por modelos chicos que para ello hacia; pues pocas veces hizo bosquejos pintados. De esto nacia que sus pinturas tenían una especie de Claroscuro que las hacia parecer sombreadas por las estatuas; esto es, que quanto mas de cerca las representaba, las hacia mas realzadas; y quanto mas de lejos, mas dé-

(1) *Masa* en términos de Pintura quiere decir el sitio donde se junta una gran quantidad de luz ó de sombra. Quando un quadro se ve á poca luz, solamente se distinguen en él los claros mas fuertes: y aquellos son *Masas* de luz.

biles y deslavadas. Los grandes maestros del Claroscuro no lo hicieron así; y por eso no se debe imitar á Rafael en esta parte, y sí á Corregio.

Tambien este empezó á hacer sus obras imitando á la Naturaleza. Como era de una sensibilidad muy delicada, no pudo sufrir la dureza que veia en sus maestros; y así comenzó poco á poco á abandonar las cosas pequeñas interiores, y á hacer las otras mas flexibles y suaves; pero con todo eso se veia obligado de la pequeñez de las formas naturales á poner lo claro tan junto á lo obscuro, que este veloz pasage venia á ofender su vista. Para remediarlo estudió mas profundamente la Naturaleza, y halló que todo lo grande deleyta la vista por la quieta y dulce conmocion que la causa, y lo pequeño la fatiga; y así se dió á engrandecer sus formas.

Reparó ademas de esto que el excesivo claro le obligaba á cargar con demasiadas cosas su pintura para imitar la Naturaleza; y por eso buscó, y halló el modo de usar de él menos que sus maestros. Situaba los cuerpos de manera que un lado solo estuviese iluminado; y así parecia la mitad de la figura clara, y la mitad obscura. Pero como la obscuridad es quasi siempre ingrata á la vista, discurrió que la reflexion de la luz seria á propósito para hacer agradable la Pintura. Comenzó, pues, á interrumpir con ella todos los oscuros; y con poco claro y muchos reflexos, con mucho de lo grande, y poquísimo de lo pequeño, mucho resplandor, y nada reluciente, logró la mas grata apariencia. Conoció tambien que todas las cosas, y particularmente los colores, se hacen mas hermosos á proporcion de la impresion del Claroscuro; y por eso no despreció jamas la claridad de los cuerpos, ni aun en los oscuros, sino en algun caso absolutamente necesario. Con esto consiguió la misma claridad que Rafael, pero con mucha mas suavidad; y sus obras parecen mas abultadas; quanto mas de lejos se miran.



Antes de llegar á esta perfeccion de Gusto, los extremos de sus claros eran un poco duros y cortados, como se observa en la misma Naturaleza quando la luz se toma demasiado lateral, ó que es demasiado fuerte; pero al fin se corrigió de modo que hizo cosas de la mas perfecta dulzura y agrado.

No ponía, como Rafael, los claros precisamente delante, sino en aquel sitio que creía que harían mejor efecto. Si caían naturalmente en aquel lugar que deseaba, allí los ponía; pero si no, ponía en él alguna materia luciente ú opaca, como carnes, ropas ó cosa semejante, de manera que hiciese aquella vista que deseaba; y de este modo inventó una especie de Belleza ideal en el Clá-roboscuro.

Ademas de esto hacia con él Armonía, repartiendo de manera sus claros, que el mayor de ellos y el mayor obscuro se hallaban en una sola parte del quadro.

Su delicada sensibilidad le hizo comprehender, que la contraposicion violenta del claro y del obscuro producía siempre una especie de dureza, por lo que no ponía el negro inmediatamente junto al blanco; segun han hecho otros profesores que como él buscaban la Belleza en el Clarobscuro; antes variaba por grados sus colores, colocando un ceniciento al lado del blanco; y luego un pardo mas obscuro antes de llegar al negro: con lo qual la obra quedaba muy suave. Tenía gran cuidado de no juntar dos masas de Clarobscuro igualmente grandes; y quando venía á un lugar alguna gran luz ó sombra, huía de poner á su lado otra semejante, interponiendo alguna media tinta, para conducir la vista de una cosa fuerte á otra suave. Con este continuo variar se mantienen los ojos en agradable movimiento, sin cansarse jamas de ver una obra en que hallan siempre nuevos objetos de gusto y de leyte. Por esto el Corregio es el mayor maestro del Clároboscuro y de la Gracia.

La parte del Claroscuro es mas necesaria en la Pintura de lo que se cree comunmente; porque es una cosa que la comprehenden los ignorantes igualmente que los entendidos. Del Diseño solo pueden juzgar estos últimos; y quando el Claroscuro se halla de la manera y con la perfeccion que está en las obras del Corregio, basta para que la pintura así hecha sea digna de todo aplauso y estimacion.

Ticiano, que tambien tomó por basa la Imitacion, poseia muy poco la eleccion en el Claroscuro; y el que hay en alguna de sus obras es efecto puramente de su Colorido; pues quando procuraba imitar á la Naturaleza en el color, veia que era imposible conseguirlo sin observar su grado de luz; y así hallaba que para que parezca natural el ayre, es menester pintarle claro, siendo este su color; que la tierra debe ser menos clara que el ayre, y aun menos que las carnes; y estas reflexiones le hacian hallar algunas veces una suerte de Belleza de Claroscuro, la qual, como he dicho, nace solamente de la qualidad de su Colorido.

Sin embargo de esto, como Ticiano poseyó la Imitacion de la Naturaleza en un grado perfectísimo, no se puede suponer que ignorase del todo la parte del Claroscuro; y así no quiero yo decir que carecia enteramente de esta inteligencia, sino que el Claroscuro no es la causa de la Belleza de sus obras, y que su habilidad principal consistia en el Colorido. Muchas veces cayó Ticiano en una gran dureza, y en falta de Claroscuro, principalmente quando queria contraponer las cosas, y buscar equilibrio; de que se infiere, que no hizo de él su estudio principal, y que se contentaba con lo preciso para explicar la qualidad de las cosas. Vamos ahora á hablar del Colorido de estos tres Pintores.

## CAPÍTULO III.

*Consideraciones sobre el Colorido de Rafael, Corregio  
y Ticiano.*

**H**abiendo hasta aquí nombrado á Rafael el primero, seguiré el mismo orden hablando del Colorido; no obstante que en esta parte sea el último de estos tres profesores.

Quando Rafael comenzó á pintar usó de los colores á temple, esto es, desleídos en agua y cola, segun la costumbre de su tiempo; y siendo de esta manera mucho mas difícil que, de las otras el colorir bien, le quedó; como á sus maestros, un Gusto crudo y desagradable. Pasó luego á pintar á fresco, en cuya práctica el Pintor no puede imitar bien á la Naturaleza, debiendo en gran parte trabajar de idea y de imaginacion: y con esto se formó una especie de habito ó manera, que le apartó un poco de la delicadeza natural.

Aprendió en Florencia con Fray Bartolomé de S. Marcos una buena graduacion de color, y se la hizo propia; y como al mismo tiempo aprendió á pintar al óleo, mejoró su Colorido, y perfeccionó su fresco bastante bien. Sin embargo, cotejándole en esta parte con los otros dos maestros, se halla crudo y seco: por cuya razon no me detendré mas en hablar de su Colorido; bastando advertir que no se debe tomar por modelo en esta parte.

Corregio desde sus principios pintó al óleo: y como en este género es mas fácil dar cierta suavidad á los colores, se aplicó á una práctica que tanto mérito dió á sus quadros.

Estudiando el-Claroscuro vió que los colores que no son xugosos y transparentes, no pueden representar las verdaderas sombras; y así buscó los colores transparentes,

y que formasen como una especie de velo , para hacer obscuro lo que verdaderamente lo debe ser. La razon por que los colores oscuros , que no son xugosos y transparentes ; no pueden representar verdadera sombra , es por que los rayos de la luz no pasan de la superficie , y asi parecen muy oscuros , pero al mismo tiempo relucientes é iluminados. Al contrario los xugosos , dexando pasar los rayos , queda su superficie realmente obscura.

Tambien Corregio conoció la necesidad de empastar bien los colores , porque el cuerpo de ellos debe ser tal , que pueda recibir y reflexar mayor luz y claridad.

De haber comprehendido que la obscuridad pertence á las tinieblas , y la claridad á la luz , arguyó que debian ser negras las tinieblas ; pero que la luz , como derivada del sol , no es del todo blanca , sino algo amarillosa : y que todo reflexo debe ser de color semejante al cuerpo de donde viene. De todo esto sacó aquella prodigiosa inteligencia de los colores principales en las tres partes de luz , sombra y reflexo.

Sobre todo son excelentes los colores que Corregio ponía en las sombras. Llevado de su aficion á la apariencia del Claroscuro , hacia demasiado claras y puras las luces : por lo que parecen algo baxas , y sus carnes poco transparentes : alterando tal vez la Naturaleza , porque preferia la necesidad del Claroscuro á las verdaderas propiedades de la materia.

Ticiano , que asimismo comenzó á pintar en el siglo de la Imitacion , y estudió pintando al óleo , se dexó llevar de su inclinacion á las qualidades de las cosas. Como pintaba sus figuras y paisés del Natural , adquirió un verdadero y esencial conocimiento de él. La práctica de hacer retratos le sirvió de un excelente exercicio , porque le obligaba á pintar diversas cosas particulares y menudas , como ropages , y otros objetos de colores vivos y fuertes , lo que le forzaba á buscar medios de acordar

y templat todo esto: y como iba observando que algunas de dichas cosas son agradables en la Naturaleza, y muchas veces hacen mal efecto en un quadro, procuraba imitar á la Naturaleza en su perfeccion. Así descubrió que en ella hay varias cosas de colores vivos y hermosos; pero que estos fácilmente se cortan y mudan con los reflexos, con la mas ó menos porosidad, con el color de la luz, y otros accidentes: y por fin que en todos los objetos hay gran quantidad de medias tintas. Estudiando esto consiguió una grande Armonía.

Reparó que en cada cosa de la Naturaleza hay union de transparente, graso, peloso y liso: que cada accidente de estos pide tinta particular, y su sombra diversa; y por eso buscaba en la Imitacion de esta diversidad de cosas la perfeccion del arte, que solo puede hallar quien con igual ingenio y constancia la busque.

Ultimamenté, tomaba en las cosas la parte por el todo; esto es, hacia de media tinta una carne que naturalmente tuviese mucha media tinta; y pintaba sin media tinta lo que tenia poco de ella: lo roxo todo roxo; y así de los demas colores. Esto se entiende, sin separarse jamas de la Imitacion de la verdad; y así adquirió en sus obras el mas perfecto Gusto del Colorido; de manera que en esta parte es un verdadero modelo para la Imitacion. En fin, con la distincion de colores halló Ticiano las principales masas, como las habia hallado Rafael con el Diseño, y Corregio con el Claroscuro.

#### CAPÍTULO IV.

*Consideraciones sobre la composicion de Rafael,  
Corregio y Ticiano.*

**H**ablando de la Composicion ó union de figuras, puedo comenzar por Rafael, sin necesidad de excusas, por-

que en esta parte excede mucho á los demas.

Educado Rafael en las máximas de la verdad, la buscaba en sí mismo, y la hallaba unida á la Expresion. Comenzó con la mayor simplicidad á seguir la Naturaleza; y por eso sus composiciones eran frias, pero verdaderas; hasta que la experiencia le suministró ideas mas animadas. Su entendimiento filosófico abrazaba todo lo que tenia Expresion, y huia lo inútil é insignificante. Su carácter participaba de las virtudes de la humanidad, mas que de sus vicios, á excepcion de uno que no está bien decidido si lo és: Su temperamento le inclinaba y unia á la verdad, de modo que no podia elevarse fuera de ella. Buscaba lo mejor en el hombre, sin poder abandonar del todo la humanidad, como la abandonáron los antiguos Pintores Griegos. El ingenio de estos volaba, por decirlo así, entre el cielo y la tierra; y el de Rafael caminaba solamente, bien que con elevacion y magestad, sobre la misma tierra. Conoció las primeras ideas de la Expresion figurada al ver las obras de Masaci, y los cartones de Leonardo; y segun estos consideró la esencia de la Naturaleza, y principalmente las pasiones del alma, y como mueven al cuerpo.

Quando Rafael inventaba y componia algun quadro, pensaba lo primero en el todo de su significado; esto es, en lo que debia representar. Luego de cuántos movimientos diversos era capaz cada figura; cuáles eran los mas fuertes y los mas tranquilos; cuáles eran propios de una persona mas que de otra; cuántas figuras se debian poner en un quadro; en qué sitio se debia colocar cada una, y en qué distancia del objeto principal, para expresar su determinado sentimiento. Calculaba también si la obra debia ser grande ó pequeña; y siendo grande, pensaba tambien qué relacion podia tener la historia general, ó la Expresion del grupo principal, con las demas figuras; si la historia era momentánea ó de duracion; si

en su descripción era muy expresiva ; si alguna cosa ó acción anterior tenía relación con la presente ; si á esta se seguía inmediatamente alguna otra ; ó si finalmente era historia tranquila, inquieta, trágica ó confusa.

Después de haber pensado todo esto , escogió lo mas necesario , y conforme á ello regulaba su idea principal, que hacia siempre muy clara é inteligible. Ponia después todas sus ideas por orden , segun su dignidad : las mas necesarias primero , y luego las que lo eran menos ; y de aquí resultaba , que si en la obra faltaba alguna cosa , era solamente de las menos importantes ; habiendo en ella todo lo mas necesario y mas bello. Otros Pintores suelen abundar en lo superfluo , y faltar en lo necesario ; y si poseyeron alguna Gracia , la emplearon en lo primero.

Quando pasaba Rafael á considerar cada figura particularmente , no hacia como otros , que piensan lo primero en la bella postura , y luego en si viene al caso en su historia. Reflexionaba desde el principio en qué actitud se hallaria aquel sugeto si se hallase verdaderamente en el caso , y sintiese lo que representa la historia. Después consideraba , como pudo haber pensado antes del caso que se representa ; y finalmente , con qué Expresion podia figurarle , y de qué partes y miembros necesitaba para executar su idea y voluntad. A estos miembros daba el mayor movimiento y acción , dexando en reposo los demas. De aquí proviene que en Rafael se ven muchas veces algunas posturas simples y sin acción , las quales sin embargo parecen tan hermosas en su lugar , como las más vivas y activas ; porque aquella figura simple y sin acción tal vez tiene una Expresion perteneciente al hombre interior , esto es , al alma ; y la otra de mucha acción debe representar solamente un movimiento exterior.

De este modo en todas sus obras pensaba Rafael en cada grupo , figura , miembro y parte de miembro , y has-

ta en los cabellos y vestidos, como diré mas adelante. Mostraba en sus historias los movimientos interiores; y en sus figuras parlantes se ve en la cara si hablan con tranquilidad, con resentimiento ó con cólera. Uno que piensa muestra quanto piensa; y por fin, en todas las pasiones que tienen grande Expresion se ve si es el principio, medio ó fin de tal movimiento.

Se podria hacer un gran libro sobre la Expresion de Rafael; pero creo que bastará lo dicho para los que quieran reflexionarlo; y tal vez parecerá demasiado á los que no quieran aplicarse á ello. Yo no escribo para estos; pues sé que no me lecrán, ó si lo hicieren, no entenderán quizá el espíritu de estas reflexiones. Los perezosos no tendrán tampoco la excusa de que no pueden ver ni estudiar las obras de Rafael; pues los que saben pensar, y no tienen proporcion para ver las originales, las hallarán en las estampas de Marco Antonio, Agustin Veneciano, y otros, las quales, aunque un poco débiles, serán siempre suficientes para quien tenga deseos de aprender; y los que de este modo no sean capaces de aprovechar, no lo conseguirán tampoco viendo todos los originales de Rafael, y todas las bellezas de la Naturaleza. Estos quedan condenados á una eterna ignorancia.

Concluyo diciendo, que Rafael consiguió el mayor gusto de Expresion desechando todo lo inútil é insignificante; y que quando procedió diversamente, lo hizo de manera que lo convirtió en necesario, por el buen Gusto, y por el efecto total del quadro, como lo son el pan y el agua en un convite.

Corregio, á quien las Gracias habian dado sus sentidos, no podia sufrir cosas de tanta Expresion. Lo fuerte, triste y expresivo es en él como el llanto de los niños, que luego se convierte en risa. Su espíritu, siempre ocupado de ideas agradables, no soñaba otra cosa mas que gracias; y en las cosas que tenia que representar solo



veía lo deleytable. Lo expresivo era para él, por decirlo así, un horror.

Fué el primero que hizo quadros con objeto diverso de la verdad; pues antes no hubo quien hubiese elegido la bella apariencia por fin principal de una obra de Pintura. Los límites de un riguroso contorno, á que se obligaban sus predecesores, eran demasiado estrechos para encerrar su elevado ingenio. Habiendo hallado el modo de engrandecer las partes del Claroscuro, rompía por allí como un río fuera de madre, arrebatando á los espectadores al vasto mar de lo agradable; y lo que es mas, con el exemplo de sus gracias, como sirenas encantadoras, ha arrastrado á muchos á la comarca del error; porque quien imita sus figuras sin tener su sensibilidad, nunca hallará su Belleza, ni la de otros.

Comenzó Corregio imitando á la Naturaleza y á sus maestros; pero los siguió poco tiempo, porque en él era muy natural huir de toda cosa limitada. En sus primeras ideas parece que solo pensaba en hacer cosa agradable. Inventaba por movimiento interior, y no por reflexión: procuraba representar sus figuras de manera que mostrasen gran masa de Claroscuro mas que de Expresion; y adivinaba regularmente lo agradable por instinto.

De aquí se infiere que Corregio poseía el Gusto de lo agradable y deleytoso, pues huyó siempre de lo que no lo era: y así donde este género puede hacer buen efecto, allí se le debe imitar; pero de ningún modo donde se requiera lo expresivo. Ademas de esto no aconsejaré que imite á Corregio quien no sea de fibra tan delicada y sensible como él; pues quando un Pintor inventa, y conoce que puede transformarse en aquello que quiere imitar, lo imitará bien; donde no, hará mejor de seguir su genio é inclinacion.

Ticiano tenía muy poca sensibilidad, y por eso in-

ventaba mas por costumbre , que por otra cosa ; y así no merece ser seguido en esta parte. Alguna vez inventó tal qual figura bastante bella ; pero podemos persuadirnos que fué mas por casualidad , que por saber : pues luego se ve al lado alguna cosa mala ú ordinaria.

## CAPÍTULO V.

### *Consideraciones sobre los Ropages de Rafael, Corregio y Ticiano.*

**H**ablando de los Ropages tambien es preciso elogiar á Rafael. Siguió al principio el modo de plegar de sus maestros. Mejoró algo su estilo por el de Masaci, y mucho mas por el de Fr. Bartolomé de San Marcos. Despues, quando vió las obras de los antiguos, abandonó del todo la escuela de sus maestros, y se sirvió de las reglas del baxo relieve para disponer sus Ropages con naturalidad ; y así adquirió el mejor Gusto en los pliegues.

Observó que los antiguos consideráron los Ropages como cosa accesoria, y no principal ; que procuráron vestir, y no esconder el desnudo de sus figuras ; que no las cubrían con trapos, sino con paños buenos y útiles ; ni pequeños como toallas, ni grandes como sábanas, sino proporcionados al carácter, al tamaño y á la acción de cada figura. Vió que hacian los pliegues grandes hasta en las partes mayores del cuerpo humano, y que no interrumpian las dichas partes con cosas menudas ; y quando la naturaleza de las ropas les obligaba á hacerlo, formaban los pliegues pequeños y poco realzados, que no pudiesen parecer partes principales. Con este exemplo hizo él tambien grandiosos sus Ropages, esto es, sin pliegues superfluos, y con los dobleces en las junturas de los miembros, sin cortar con ellos la figura.

La forma de los pliegues la regulaba segun el desnudo

que estaba debaxo de ellos: si la parte ó músculo era grande, ponía una masa tambien grande; y donde las partes se encogian ó escorzaban, hacia el mismo número de pliegues, pero todos escorzados. En sus principios solia señalar por una sola parte los miembros que caían debaxo de una ropa suelta y pendiente; pero despues se enmendó, señalándolos por entrambas, y con pliegues sueltos. Donde el vestido queda libre, esto es, donde no tiene nada debaxo, excusaba dar á sus pliegues la figura y tamaño de algun miembro, y los hacia al contrario anchos y abiertos, de manera que no pudiesen mostrar que contenian algun miembro debaxo.

No examinaba todos los pliegues con el fin de escoger los mas hermosos, sino con el de dar á conocer el desnudo que cubrian. Daba á sus pliegues tan varias formas, quantos son los músculos del cuerpo humano; pero nunca los hizo redondos ni quadrados, porque la forma quadrada repugna á los pliegues, sino es en el caso que esté dividida en dos triángulos. Solamente sobre el hueco ponía pliegues y dobleces grandes; pero nunca dos juntos de igual tamaño, aunque fuese en la elevacion del Claroscuro, ni en el contorno, ni de la misma fuerza ni grandeza.

Sus vestidos flotantes son admirables, pues se ve en ellos que los mueve una causa comun, que es el viento. No parecen tirados y colgados, sino que cada pliegue se contrapone á otro; segun su libre y natural qualidad.

En algunos parages dexaba ver la orilla ó borde del vestido, para denotar que su figura no estaba dentro de un saco. Todos sus pliegues tienen algun motivo, ya sea el de su propio peso, ó bien el de la acion del miembro á que corresponden. Algunas veces se conoce cómo eran antes de tomar aquella tal forma, y se colige que hasta en esto buscaba la Expresion; pues se ve en muchos de sus pliegues si un brazo ó una pierna estaba

adelante ó atras antes de la situacion en qué se halla ; y si un miembro habia pasado del extenderse al retirarse, ó al contrario.

En el movimiento principal de la figura observó , que quando los Ropages cubren la mitad de un miembro, señalan siempre la otra mitad atravesándola obliquamente en forma triangular ; y generalmente toman esta forma, porque qualquiera ropa que se extienda hácia un lado ó hácia otro , debe por necesidad encogerse ó apretarse por una parte , y desplegarse por la otra ; y esto le da figura triangular.

He dicho que Rafael, al modo que los antiguos , consideraba los vestidos como cosas accidentales : y ahora añado , que aquel gran Pintor consideraba tambien ser el hombre y el movimiento de sus miembros la única causa de la dirección de sus vestidos , y variedad de sus pliegues ; por lo qual los dirigia á su principio , regulándolos segun lo pedia aquel movimiento ; y ademas de eso creia conveniente ocultar el estudio y la eleccion. Y baste lo dicho de los Ropages de Rafael para quien quiera cotejarlo con sus obras.

Así como Rafael lo dirigia todo á la Expresion , Corregio ponía siempre la vista en lo Agradable. Dexó temprano el estilo de sus predecesores ; y como por lo regular pintaba sus figuras por modelitos que vestia de trapos ó de papel , buscaba las masas , y en ellas lo Agradable , con preferencia á lo verdadero de cada pliegue ; y así sus vestidos son grandiosos y ligeros , pero de malos pliegues. Quando alguna vez pintaba del natural escogia muy mal sus pliegues , y muchas veces ocultaba ó cortaba con ellos el desnudo. Por lo demas , hacia sus ropas de colores bellisimos y regularmente xugosos , y muchas veces oscuros , para dar mas claridad á las carnes.

Ticiano hacia los Ropages por Imitacion , como todas las demas cosas. Los pintaba bastante hermosos , muy

naturales , y de colores puros y relevantes. Su lencería sobre todo es muy reluciente y clara: pero todo sin eleccion de pliegues , y tal qual hallaba las cosas en la Naturaleza; por lo que no se le debe imitar en esta parte.

## CAPÍTULO VI.

*Consideraciones sobre la Armonía de Rafael,  
Corregio y Ticiano.*

**P**asando á hablar de la Armonía , pudiera no hacer mencion de Rafael , si el órden que me he propuesto no lo exigiese ; pues como nunca buscó con particularidad lo agradable , sino lo expresivo , apenas conoció la Armonía ; y si en sus obras se halla alguna vez , proviene de la Imitacion de la Naturaleza , mas que de su conocimiento en esta parte.

Corregio al contrario se lleva la palma en materia de Armonía ; porque buscando lo agradable , era forzoso que hallase la que es madre del deleyte ; y que proviene de una tierna sensibilidad. No podia sufrir las cosas de demasiado relieve , y así daba con la Armonía : la qual no es otra cosa que un medio entre dos cosas diversas, tanto en el Diseño , como en el Claroscuro y Colorido. Corregio , como he dicho tratando del Diseño , huía los ángulos ; y hacia ondeados sus contornos ; lo que nacia de su inclinacion á la Armonía. Ángulo es la union de dos líneas rectas ; y esto puntualmente era lo que disgustaba á Corregio. Para evitarlo mezclaba una curva , y así hacia armonioso su contorno ; y de la misma manera ponía cosas medias en el Colorido y en el Claroscuro. Ademas de esto observó mejor que los otros Pintores , que la vista , despues de algun esfuerzo , desea el reposo ; por lo que quando habia puesto en un sitio algun color muy vivo y de fuerza , hacia luego un pedazo hermoso de

media tinta, antes de pasar de nuevo á otro color semejante: observando siempre tal graduacion, que fuese desde la mayor fuerza á la menor; de manera, que los ojos van pasando por grados de un objeto vivo y reluciente, á otro semejante, hallando gusto y deleyte en este tránsito, poco mas ó menos como uno que despierta al rumor de una dulce música.

He dicho con reflexion que Corregio pasaba de lo fuerte á lo blando, y de esto á lo medio, para denotar que se puede pasar sin incomodidad de la fatiga al descanso; pero no al contrario de lo último á lo primero; y por eso he hablado antes de lo fuerte, que de lo blando y medio. Tal vez me dirá alguno ¿por qué comienzo mi graduacion de lo fuerte, y no de lo blando, que pongo lo último? A esto respondo, que la consideracion de un Pintor debe empezar siempre por la parte anterior de su quadro, pasando despues á la posterior; ó del principal objeto á los de los lados: y como lo fuerte, bello y relevante debe estar siempre en el sitio principal, ó en el objeto primario, por eso he dado esta graduacion á las obsas. En suma, debiendo parecer todas ellas hechas para el objeto principal, debe procurar el Pintor que este haga el principal papel, y que lo demas le sirva solamente de adorno: y por eso en aquel se debe poner la Expression, y en lo restante el Reposo.

Observó Corregio todo lo referido hasta la última perfeccion, pero en el Deseño abusó de la Armonia y de lo Agradable; y si merece alguna excusa es porque el Deseño no es lo que mas necesidad tiene de Armonia. Pero como quiera que sea, lo cierto es que debemos á Corregio todo lo agradable y armonioso de la Pintura, que antes de él no se conocia; y no solamente es esta invencion suya propia, sino que en la execucion ha sido tambien el que la ha practicado con mayor perfeccion, sin que se le pueda poner al lado algun otro.

Despues de Corregio es inútil hablar de la Armonía de Ticiano; pero por no interrumpir el método comenzado diré solamente, que si en Ticiano se halla alguna especie de Armonía procede solamente de la Imitacion de la Naturaleza. No hay en él, como en Corregio, una graduacion variada; antes al contrario se valia de la uniformidad, por cuyo medio tiene aquella especie de Armonía limitada que le es propia.

## CAPÍTULO VII.

*Cotejo del Gusto de los antiguos con el de los modernos.*

Cada Pintor de los modernos ha escogido una ú otra cosa particular para buscar en ella la perfeccion, y lo mismo hacian los antiguos. En todos los que viniéron despues del renacimiento de las artes se nota una causa universal, y una sola voluntad de imitar á la Naturaleza. Este ha sido el fin principal de todos, con la diferencia de que cada uno tomaba distinto camino.

Entre los antiguos Griegos sucedia lo propio: con sus diversos métodos llevaban una misma mira principal; pero en ellos era mucho mas sublime que no en los modernos. Las ideas de aquellos se levantaban hasta la perfeccion misma, tomando el medio entre la divinidad y la humanidad: esto es, tomandó la verdadera Belleza por mira y objeto principal; y se contentaban con tomar de la verdad solamente la Éxpression. Por esto se halla la Belleza en todas sus obras, porque no hay Éxpression, por fuerte que sea, que deba obscurecerla.

Creo, pues, poder llamar al Gusto de los antiguos Gusto de la Belleza, pues no obstante que sus obras, como executadas por hombres, sean imperfectas, tienen sin embargo el Gusto de la perfeccion: y así como el vino mezclado con el agua conserva siempre su sabor, así

tambien sus obras, aunque degradadas por la humanidad, conservan con todo eso el Gusto de la perfeccion; y por eso les doy este nombre.

Las obras antiguas son muy diversas entre sí en quanto á la bondad y á la Expression, pero no en quanto al Gusto. En los monumentos del arte que nos quedan de los antiguos hay tres clases principales: quiero decir, que tienen tres grados distintos de Belleza. Las de la clase ínfima tienen el Gusto de la Belleza solamente en las partes de pura necesidad: las de la segunda le tienen, no solamente en lo necesario, sino tambien en lo útil: y por fin las de la primera clase tienen aquel Gusto repartido entre lo necesario y lo útil, y por eso son perfectamente bellas.

No siendo la Belleza en sí otra cosa mas que la perfeccion de cada idea, se llama bello en las cosas visibles é invisibles lo que es mas perfecto: por lo que es necesario considerar las obras de los antiguos con la reflexion de que su Belleza no consiste siempre en una misma parte, sino en que aquella que la idea ha escogido esté representada perfectamente.

Las estatuas mas hermosas del grado sublime son el Laocoonte y el *Torso* de Belvedere: las del segundo el Apolo de Belvedere y el Gladiator combatiente; y del tercero hay infinitas, sin contar las comunes, que no merecen particular mencion. Los grandes profesores de la antigüedad eran en sus ideas mas sublimes, que no los modernos, y en la execucion mas grandiosos y elevados; porque sus ideas se formaban en vista de la perfeccion, y seguian en la práctica, no una parte de la Naturaleza, como han hecho los modernos, sino el todo de ella: y como estos han mostrado en cada obra una intencion y un fin, los antiguos manifestáron en cada parte aquella diversa intencion con que la hizo la Naturaleza.

Corregio, por exemplo, amaba lo agradable, y Rafael



lo expresivo : y como el nervio de un músculo es mas expresivo que no su carne , Rafael señalaba mas el nervio que la carne , y Corregio mas la carne que el nervio. Los antiguos Griegos, al contrario, sabian unirlo uno con lo otro , porque conocian que tanto los nervios como la carne tienen sus respectivas Bellezas.

Los modernos para engrandecer una parte no han hallado otro medio mejor que el de achicar otra. Los Griegos no lo hacian así , sino que mudaban estas partes segun su Expresion. Si la figura era humana , hacian todo lo que pertenece á las propiedades y qualidades del hombre ; y si era divina , desechaban las qualidades humanas , y escogian las divinas , arreglando así todos los diversos significados y expresiones. En suma , procuraban no omitir cosa alguna del objeto , y señalar al mismo tiempo todo lo necesario , mas que lo que no lo es.

De lo que he dicho hasta aquí concluyo , que el Pintor que quiera hallar el mejor Gusto , debe estudiarle tomando de los antiguos el de la Belleza , de Rafael el de la Expresion , de Corregio el de lo Agradable y Armónico , y de Ticiano el de la Verdad ó Colorido ; y todo esto en fin debe buscarlo en la Naturaleza.

Quanto he escrito en esta obra se dirige únicamente á hacer ver á los principiantes las piedras de toque con que deben probar su propio Gusto y el de los otros , para no engafiarse en sus juicios. Los Modelos que he propuesto han sido estudiados é imitados infinidad de veces , sin que nadie haya llegado á superarlos : de que se infiere que tomaron el verdadero camino de la perfeccion , cada uno en su parte predilecta ; y por eso me he servido de sus exemplos , y mostrado la manera de conocerlos é imitarlos. Quien trabajare con la cabeza y con las manos , y reflexionare seriamente sobre ellos , llegará sin duda á conseguir el buen Gusto , y á poder un dia dar por bien empleado su trabajo.

## CAPÍTULO VIII

*Conclusion.*

No quisiera que lo que llevo escrito de los referidos grandes Pintores se interpretase siniestramente ; pues quando digo que alguno de ellos no poseia esta ó aquella parte del arte , se debe entender con discrecion , y en comparacion ó respectivamente á las otras que el mismo poseia plenamente ; ó á lo menos en cotejo de otro Pintor que sobresalia en aquella parte. Con la misma benignidad se debe entender el silencio que guardo de otros muchos Pintores famosos , ó la poca estimacion con que parece que hablo de ellos : porque mi intencion es en realidad muy diversa ; y si me valgo de alguna expresion poco conveniente , es solo para dar á entender la gran diversidad que hay entre los ingenios grandes. Todos saben que no puede haber obra humana tan perfecta , que no lo pueda ser mas. Procuro guiar los que me lean á los manantiales mas puros , de que han bebido los mejores Pintores. Las aguas de fuente son por lo regular las mas puras y sanas ; pero esto no quita que las que se cogen y guardan en vasos particulares no sean tambien buenas para apagar la sed.

Quando digo que todos los Pintores que han venido despues de aquellos tres no han poseido mas que una parte sola de sus Bellezas , no lo digo por despreciar á aquellos , sino por ensalzar mas á estos. Del mismo modo , quando critico el Colorido y la Armonia de Rafael , no quiero decir que sean absolutamente malos , sino solamente que no son comparables á los de Corregio y Ticiano ; pues no es decir que una cosa es mala asegurar que hay otra mejor : y esto se verifica en el Colorido y Armonia de Rafael , que por lo comun se ha

mosos en comparacion de los de Miguel Angel, Julio Romano, y aun de Caraci. Corregio podrá tambien pasar por excelente en el Deseño y en los pliegues, si se compara con Tintoreto en lo primero, y con Rubens y Jordan en lo segundo. Finalmente el Claroscuro de Ticiano es miserable en comparacion del de Corregio; y será bueno si se compara con otros.

En suma, estos tres son los mayores maestros, porque fuéron grandes en todas las partes, y en algunas excelentes é incomparables. Sus Gustos fuéron diversos, porque fuéron diversos los objetos que escogieron. Rafael tenia el Gusto de la Expresion; Corregio el de lo Agradable, y Ticiano el de la Verdad.

Estos tres profesores buscaban generalmente la Verdad; y aunque por caminos diversos, muchas veces se encontraban: porque todo se halla en la Naturaleza, tanto lo Expresivo, como lo Agradable. Solamente se formáron Gustos diversos, porque no mezclaban las cosas como la Naturaleza, que las une todas; sino que escogian una parte singular de la totalidad. Quando uno de ellos hallaba por medio de la Imitacion alguna parte propia del otro, que no fuese contraria á su objeto principal, la hacia Bella, aunque no fuese este su fuerte: y de aquí viene que Rafael pintó alguna vez tan Agradable como Corregio, y tan Verdadero como Ticiano; Corregio diseñó tan bien como Rafael, y pintó con tanta Verdad como Ticiano; y este diseñó algunas veces como el primero, y deleyta como el segundo. Pero como esto sucedia muy rara vez, he creido necesario determinar sus Gustos con arreglo á sus partes principales, y á su modo ordinario de proceder.



# COMENTARIO

## AL TRATADO DE LA BELLEZA

### DE MENGES,

POR D. JOSEPH NICOLAS DE AZARA.

---

**E**scribió MENGES este Tratado antes de ir á España, y fué su primera obra. Se imprimió en Aleman, en cuya lengua le compuso: y como la Belleza fué el objeto favorito de toda su vida, continuó en meditar siempre sobre él, como se verá por los escritos siguientes. En la parte práctica y del Gusto nadie ha discernido ni expresado la Belleza mejor que Menges; pero en la teórica habia adoptado las opiniones de los Platónicos sobre el origen de esta sublime qualidad, inducido de la metafísica de su amigo Winkelman. Mi opinion especulativa ha sido siempre algo diferente de la de estos dos amigos; y por eso he pensado exponer mis ideas aparte, á fin de que el lector, cotejando las diversas opiniones, pueda concebir mejor qué cosa es el objeto de que se trata. Nada importa ni daña á la Belleza el discurrir diversamente sobre su origen; porque eso no le quita el ser lo que es.

Quando contraigo mis discursos me aprovecho siempre de los escritos de Menges, ó de lo que he aprendido de sus conversaciones en tantos años de amistad y trato el mas íntimo: y así protesto sin hipocresía, que quanto háya de bueno en estos discursos es de Menges; y lo malo será seguramente mio.

## §. I.

*Varias opiniones sobre la Belleza.*

Es infinito lo que se ha escrito sobre la Belleza; y sin embargo creo que estemos muy lejos de saber con distincion qué cosa es. Platon, que habla bastante de ella, la explica poco: y segun su método de dar existencia á todo quanto cabe en sus ideas, hace figurar á Sócrates, que es una hermosa doncella que asiste á la conversacion. Las Gracias, las Musas, y toda la restante cáfila de la Poesía Griega tienen los mismos padres y la misma existencia. Aun mas ingenioso es el sistema del mismo Platon: que apunta Mengs, esto es, que nuestras almas han existido antes de unirse á los cuerpos, y que en aquel estado han sabido todas las cosas; que la materia ha embotado esta ciencia; y que ahora quando aprenden, no hacen mas que acordarse de lo que supiéron en aquella otra vida: y como allí conociéron la Belleza positiva, la reconocen quando la ven en los objetos materiales. Es lástima que una invencion tan ingeniosa no sea verdadera.

San Agustin, que fué tan Platónico, dicen que compuso un tratado de la Belleza, que se ha perdido. Se ve no obstante por lo que dice de ella en otras obras, que la creia una correspondencia de las partes con el todo, que forma la unidad: *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*. Los iniciados en los misterios de los numeros tal vez entenderán lo que esto quiere decir.

Wolfio y los Leibnitzianos, que no siempre han soñado con la amenidad que los Platónicos, dicen que hay cosas que nos gustan, y que estas son bellas; y cosas que nos disgustan, que son feas. No se puede confundir mas groseramente la causa con el efecto, esto es, la Belleza con el Gusto.

Otros quieren que la Belleza consista en la *variedad, unidad, regularidad, orden y proporcion*. Esto es querer explicar una cosa abstracta por otras mas abstractas; pues si la Belleza es difícil de comprehender, no lo es menos la regularidad y el orden &c.

El sistema de Hutcheson y sus secuaces, que han imaginado un sentido interno, con el qual percibimos la Belleza, como los colores con los ojos, me parece el mas pobre, y menos ingenioso de todos. Se asemeja á los malos Poetas, que no hallando como desenredar naturalmente el asunto de alguna tragedia, inventan un milagro. Por la regla de estos filósofos será menester hacer tantos sentidos internos, como ideas abstractas tenemos. La virtud, justicia, orden &c. tendrán sus órganos particulares, por donde introducirse en el alma, como la Belleza.

El ensayo sobre la Belleza del Padre Andres Jesuita, que el célebre Diderot halla tan fundado, no creo que explique mejor que los otros lo que es la Belleza. La divide y subdivide, y despues viene á parar en decir, que consisten sus diversas clases en *regularidad, orden, proporcion, &c. &c.* Todo esto es explicar lo obscuro por lo mas obscuro. Si el Padre Andres definiera el orden diciendo que es una cosa Bella, tendria la misma razon que para decir que la Belleza es una cosa ordenada.

El citado Mr. Diderot, despues de haber descartado muchos sistemas sobre la Belleza, propone finalmente el suyo; y temo que haga naufragio en los escollos que él mismo ha señalado. El detenerme en analizar sus ideas me apartaria inútilmente de mi objeto: bastará saber la resulta de todo su sistema, que es esta: „Bello, fuera de mí, es todo aquello que contiene en sí algo que excite en mi entendimiento idea de relaciones: y con relacion á mí, todo lo que excita esta idea.” Dexo al lec-

tor que aprecie lo sublime de esta definicion.

En una obrita, que pocos años hace se publicó en Roma, dedicada á nuestro Mengs, se atribuye el origen de la Belleza al amor propio. Pero en esto se truecan las ideas; pues la Belleza es una qualidad inherente al objeto bello, y no á la persona que recibe la impresion.

Si la Belleza se puede definir, ninguno creo que se haya arrimado á ello tanto como Ciceron; pero la simplicidad de su expresion no habrá tal vez gustado á los que quieren sutilizarlo todo. La Belleza del cuerpo, dice este grande hombre, consiste en una proporcion exácta de miembros junta á un suave colorido. *Et ut corporis est quedam apta figura membrorum, cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo: sic in animo opinionum judiciorumque equabilitas et constantia, cum firmitate quadam, et stabilitate.... pulchritudo vocatur.* Cic. 4. Tuscul.

Apenas hay autor, que haya tratado esta materia, que no haya hecho un sistema particular. Seria perder tiempo recorrerlos todos; fuera de que basta lo dicho para dar idea de la diversidad de pareceres. Voy, pues, á decir lo que entiendo de esta cuestión, ciñéndome á la Belleza relativa á las artes del Diseño.

Mengs en su mocedad creyó la Belleza un ente existente y real, y pensó poderle definir. Despues ya conoció la dificultad, y se contentaba con poder dar alguna idea de sus efectos. Yo expondré lo que creo se pueda saber en una materia tan difícil.

## §. II.

*Como podemos concebir la existencia de la Belleza.*

Quando vemos un cuerpo que executa todas sus funciones perfectamente, segun el fin para que fué criado, le llamamos cuerpo sano. Generalizando las ideas, llamamos



salud al estado de aquel cuerpo. Esta palabra *salud* no puede explicar otra cosa mas que la idea abstracta que el alma se forma de los cuerpos que se hallan en aquel estado. El darle otra existencia es incurrir en el Platonismo, que mete todo el mundo dentro de nuestras cabezas: de cuyo contagio no se pudo librar enteramente Mengs. La Belleza, pues, como cosa abstracta, es la idea del estado de las cosas que contienen las qualidades que, como iremos viendo, las hace Bellas, y no tiene existencia alguna fuera de nuestro entendimiento.

### §. III.

*De lo que hace bellas las cosas.*

La union de lo perfecto y agradable es sin duda lo que hace bellas las cosas. El alma juzga la perfeccion: los sentidos perciben el agrado; y el entendimiento, que es el compuesto de entrambos, goza de la Belleza. Perfecto, respecto de nosotros, es aquello en que no sobra ni falta nada de lo que creemos debe tener. Agradable, lo que hace una impresion moderada en nuestros sentidos. El ignorante podrá, pues, juzgar de la impresion material que reciben sus órganos: y el entendido de lo que sobra ó falta á la cosa; pero de lo Bello solo es juez competente la razon.

Lo contrario de la Belleza es la fealdad, que consiste en la imperfeccion y en lo desagradable; y juzgamos de la una del mismo modo que de la otra.

Nuestras costumbres y nuestra ignorancia son tales, que ni menos comprehendemos en qué consistia el entusiasmo con que los Griegos se dexaban transportar de la Belleza. Entre ellos era esta una qualidad tal vez la mas estimada, hasta venerarla como divina; y por eso en las obras de las artes sacrificaban á ella todas las demas; de

suerte que en la Expresion, aun de las mayores pasiones, tenían cuidado de no perjudicar á la Belleza. Virgilio nos representa á Laocoonte dando gritos, y lamentándose como un desesperado; pero Agesandro supo expresar todo el dolor, sin dañar á la Belleza.

Mil y mil exemplos podria citar del aprecio que hacia aquella delicada nacion de la Belleza; pero bastará saber que desde los primeros tiempos se juntaba en Elicide, donde las personas hermosas competian esta prerogativa, y habia jueces para adjudicar premios á las mas bellas. En Esparta, en Lesbos y otras partes se celebraron tambien los mismos concursos. Los pretendientes debian exponer sus méritos ante los Pintores y Escultores, que eran los jueces competentes de la materia; y así tenían estos las mejores proporciones para examinar los mas hermosos cuerpos. Anacreonte dice, que habiendo la Naturaleza agotado sus tesoros en la formacion del hombre y demas animales, dándoles la robustez, ingenio, celeridad y demas apreciables qualidades; no quedándole cosa que dar á las mugeres, las regaló la Belleza, que vale y puede mas que todo junto quanto habia dado á los otros. En suma, la delicadeza de aquellas gentes llegó á tanto, que señalaron premios al que sabia dar el mas suave y amoroso beso: y se figuraban que las almas que habitaban cuerpos hermosos se separaban de ellos con mucha mas repugnancia que no las que animaban los feos, y que iban saliendo de ellos poco á poco y suavemente para dexarlos como en dulce y agradable sueño <sup>61</sup>.

La idea que tenían de la Belleza natural era sin embargo muy diferente de la que tenemos los modernos; pues consistia en la perfeccion y proporcion de miembros, colorido, y en un cierto reposo y ayre magestuoso, que ocultaba en lo posible las imperfecciones de la huma-

(1) *Philestr. Iconum*, l. 6. 4.

ñidad, acercándose á lo divino. Nosotros al contrario, estimamos bello lo que mas se acerca á lo humano y á sus necesidades. Facciones sin simetría, miembros sin proporcion, porte sin nobleza, y otras mil irregularidades pueden formar una Belleza, como se les añadan buen color, ojos muy animados, talle que llamamos elegante, y que todo junto tenga mucho movimiento y expresion, pero de aquella que denota el deseo, y le provoca. Somos todo materia y movimiento, y los Griegos todo espíritu y reposo.

## §. IV.

*Diferencia de la Belleza y el Agrado.*

Lo Agradable no es Bello, no obstante que lo Bello sea por lo comun Agradable. Lo que gusta a uno suele no gustar á otro, ni tal vez al mismo en diverso tiempo. Esto proviene de que el Gusto es un efecto que reciben los sentidos, y no la razon; y no hay cosa tan imperfecta que no pueda gustar á alguno.

*Entre gustos no hay disputa*, dice el axioma general. Si por esto se entiende que el que dice gustar de una cosa le gusta efectivamente, la proposicion es certísima; pero si se quiere dar á entender con ella que todo Gusto es bueno, no hay cosa mas falsa.

Una niuger que comió barro y otras porquerías, tiene Gusto en ello, pero un Gusto depravado. Mr. de la Motte, á quien gustaban mas los mamarrachos del puente nuevo de Paris, que los quadros de Rafael, tenia un Gusto de verdadera bestia.

El que dice que una cosa le gusta mas que otra, no está obligado á dar la razon; pero quien diga, esto es mas bello que aquello, debe decir por qué. Habrá quien guste mas de los versos de Lope de Vega, que de los de Virgilio, y este no será mas que ridículo; pero si dice

que los primeros son mas bellos que los segundos, todo el mundo le pedirá la razon. Cada dia se ven gentes que gustan mas de un color que de otro, y nadie les disputa su Gusto; pero si dicen que el roxo es mas bello que el azul, pasaran por necios si no dan la razon. Si una muger que tenga las fácciones y vigotes de hombre halla alguno á quien guste, pocos le disputarán su pícaro Gusto; pero si quisiere persuadirnos que un marimacho es una Belleza, no hay duda que se reirán de él. Esto demuestra que para entender y juzgar de la Belleza es necesaria la union de los sentidos y el entendimiento; y que para el Gusto solo bastan los sentidos. El Gusto de uno es independiente del de los demas; pero hay Gustos buenos y Gustos malos, ridículos, extravagantes y bestiales.

### §. V.

#### *Del Gusto en la Pintura.*

La palabra *Gusto* se usa en la Pintura metafóricamente, y se ha introducido por comparacion al Gusto del paladar. Este es uno de nuestros sentidos: el sabor es la impresion que el sentido recibe; y segun que esta es agradable ó desagradable, fuerte ó débil, la juzga nuestra alma buena ó mala.

Las artes sirven en parte á nuestros sentidos, y en parte á la razon. Los sentidos reciben sus impresiones: el entendimiento las distingue, y la razon las juzga. En la Pintura es el sentido de la vista el que se compara al del Gusto, y los objetos visibles á los sabrosos.

Se dirá; pues, que uno no tiene Gusto en la Pintura quando su vista y su razon no son capaces de recibir y de juzgar competentemente de los objetos visibles, como diríamos que uno no tiene Gusto propiamente, si no sabe distinguir un sabor de otro, ó que todos le son in-

diferentes. Hombre de buen Gusto en Pintura es aquel que tiene tanto juicio, que distingue, luego que ve una cosa, si es buena ó mala, como ella es efectivamente, segun la razon. El hombre de mal Gusto es aquel á quien las cosas malas y faltas de razon gustan mas que las buenas.

Del mismo modo diremos, que un Pintor es de mal Gusto, si entre los objetos de la Naturaleza escoge lo malo para su arte; como al contrario será de buen Gusto si escoge lo mejor. Si no sabe escoger ni lo bueno ni lo malo, y solamente imita los objetos que se le presentan, se deberá tener por Pintor privado de todo Gusto; y esta es la clase mas numerosa. Como este Gusto de que hablamos es el producto del ingenio y del entendimiento del artífice, se sigue, que el que le posee bueno, tiene buen juicio; el que malo, malo; y el que no le posee de algún modo, es un solemne necio. Esto mismo se debe aplicar á los aficionados que se meten á juzgar de pinturas, y á qualquiera que hable del arte.

Continuando el mismo paralelo del Gusto material y del Gusto de las artes, conviene observar que así como en el primero hay cosas que tienen mucho sabor, otras que tienen poco, y otras nada, del mismo modo en la Naturaleza hay cosas que hacen fuerte impresion en los ojos, otras mediana, y otras que no se distinguen sino confusamente. Así, pues, como para deleytar el Gusto sensual se juntan muchas cosas á fin de rectificar y mejorar el sabor, de la misma manera debe el Pintor juicio-so juntar aquellos objetos que se mejoran entre sí, con lo qual producirá un buen Gusto, y una sensacion deleytable á la vista.

## §. VI.

*Por qué nos deleyta en las artes la Belleza, y qué especie de deleyte es este.*

Algunos han creído que el Gusto que nos causa la Pintura proviene de ilusion, esto es, de aquel error en que suponen caemos quando vemos un quadro, imaginándonos ver realmente la cosa que representa: así como pretenden que lloramos y reímos en las tragedias y comedias, porque verdaderamente nos persuadimos estar presentes á los casos que se representan; y de aquí han sacado la consecuencia, de que quanto mas perfecta es la Imitacion, tanto mas bella es la Pintura.

Este racionio es falso en los principios y en la consecuencia. Nadie que tenga juicio cabal puede suponer, ni menos por un instante, que sea verdad lo que se ve representado en un quadro: y digo aun mas, que si esto fuese posible, las mas de las pinturas harian el efecto contrario que hacen. Una persona de fibra delicada y corazon sensible ¿cómo habia de ver con gusto la carnicería que hacen unos soldados brutales en los cuerpos tiernos de unas inocentes criaturas? Una dama melindrosa, que se desmaya al ver una arafia ó un raton, ¿haria su delicia, ni dormiria con quietud teniendo á su cabecera un monstruoso dragon, que se quiere tragar á la hermosa Andrómeda? Porque no existe semejante ilusion es cabalmente porque gustan las pinturas. A que se añade, que un quadro excelente no es á la primera vista, en que cabria alguna sorpresa, quando gusta mas; sino despues quando con mas reflexion y reposo de ánimo se examina.

Que la Imitacion sea mas bella quanto es mas perfecta, es el otro error que infieren del primero, porque

nada tiene que ver la Imitacion con la Belleza. Aquella tiene su mérito aparte ; pero si el original no es bello, no lo será tampoco la copia por semejante que sea ; pues consistiendo la Belleza , como hemos dicho , en la union de lo perfecto y agradable , nada que no tenga estas qualidades puede ser hermoso.

Quasi todos los quadros de la escuela Flamenca son perfectas imitaciones de cosas naturales ; y nadie que tenga buen criterio hallará en ellos verdadera Belleza. Son ciertamente bellas imitaciones para los que se detienen en lo material de las cosas , y no pasan mas allá : pudiéndoseles aplicar la sentencia de Quintiliano hablando de los comediantes : *Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio , quorum ars omnis constat imitatione.*

¿ En qué consiste , pues , el Gusto que nos causa la verdadera Belleza ? Esta cuestión es muy enredada , y pedía una larga discusion ; pero yo creo en parte poderla aclarar , si el lector tiene un poco de paciencia conmigo , y quiere entrar en sí mismo por un momento.

Es esencial á nuestra alma el pensar , porque no puede ocuparse en otra cosa. Exercitando esta facultad halla su satisfaccion ; y así naturalmente se inclina á buscar los objetos que la ocupan , y no la cansan : y esto es lo que llamamos *curiosidad*. Quando se suspende este exercicio , quando se practica demasiado , ó quando por algun respeto humano nos vemos forzados á pensar en cosas que no nos gustan , se sigue aquella incomodidad que en Italiano llaman *noya*. Por huir el alma de esta disgustosa situacion , no hay fatiga ni peligro que no emprenda ; y así es la *noya* lo que mas mueve al corazon humano. Lo que llamamos diversiones , espectáculos , Poesía , Música , Pintura y otras infinitas cosas , que fomentan y sostienen la sociedad , no conocen otro origen que el horror de *anoyarse* ; porque cada uno busca como ocupar su espíritu lo mas agradable-

mente y con menos trabajo que puede. El alma por otra parte solamente se puede ocupar de dos maneras : la una recibiendo por los sentidos las impresiones de los objetos exteriores ; y la otra reflexionando, meditando y combinando las ideas que la suministra la memoria. Este último medio es demasiado trabajoso ; y son bastante raras las almas que saben vivir gustosas solas consigo.

Lo mas comun , y lo que mas gusta , es percibir las impresiones de los objetos por los sentidos. Estas impresiones nos son agradables ó desagradables por dos razones. La primera segun agitan mas ó menos los nervios de los órganos , y la otra segun las ideas que producen. Pero de esta no hablo ahora. Un color que sea demasiado vivo , ó un sonido muy fuerte vibran con exceso los nervios de los ojos y del oido , y causan unas sensaciones disgustosas. Para que no lo sean es menester que la conmocion sea moderada , y que no agite el nervio mas allá de lo que pide la naturaleza. Si no llegase á conmover lo bastante , entonces no hay sensacion , ó á lo menos el alma no la distingue , y queda solo una cosa confusa , incapaz de Belleza ni de fealdad.

Sentado , pues , que las sensaciones moderadas son las que mas agradablemente ocupan nuestras almas , se infiere naturalmente , que aquellos objetos que mejor producen este efecto nos serán los mas agradables : y si á esto se añade una cierta conexi6n que tienen algunos objetos con las sensaciones , para producir clara y fácilmente ideas correspondientes , se llamará evidencia : y esta es la que mas satisface á nuestras almas ; porque sobre producir la sensacion deleytosa , no fatigan para dar la idea ; pues el trabajar es aun mas molesto al alma que al cuerpo.

Consistiendo , pues , la Belleza en la perfeccion y el agrado , el deleyte que nos causa provendrá de la suavi-



dad de la sensacion y de la evidencia de su perfeccion.

Si el objeto bello posee ademas de esto alguna qualidad de las que llaman atraccion, simpatía ú otra semejante (que no es de mi intento explicar ahora) como sucede entre la muger y el hombre, entonces la Belleza, ademas del efecto general que he dicho, hace rebosar al alma de placer, y salir como fuera de sí, produciendo aquel arrebató, aquella agitacion, entusiasmo y locura que se llama amor.

La vista de esta misma Belleza en Pintura hace una impresion mas moderada, porque no va acompañada de la qualidad que acabo de decir; y así conmueve los sentidos dulcemente, y ocupa el entendimiento sin causarle ninguna turbacion.

## §. VII.

*De qué cosas necesita el Pintor para escoger la Belleza.*

Lo mas necesario para un Pintor es tener fibra delicada, corazon muy sensible, y razon muy despejada; porque sin lo primero, lo bello no le hará impresion; sin lo segundo, no se enamorará de ello; y faltándole lo tercero, tomará una cosa por otra. Quien quiera hacer comprehensible la Belleza ha de comenzar por sentirla, y comprehenderla bien él mismo.

Ya he dicho, y no me canso de repetirlo, que ninguna Imitacion, como tal, es Belleza, si el objeto imitado no es bello. Toda la finura del arte consiste, pues, como dice Mengs, en saber escoger bien, imitando lo bello y lo necesario, y descartando las menudencias y lo superfluo. Guercinó, Caravagio, Velazquez y otros infinitos Pintores, *servum pecus*, imitaban sus objetos dándoles tal fuerza y relieve, que parecen verdaderos; pero les faltaba el arte de escoger; y así no hay que buscar la

Belleza en sus obras; y mucho menos la Gracia, que es la misma Belleza mas delicada y mas amable. Sus obras hacen una fuerte impresion en los sentidos, y ninguna en el alma. La dexan en el estado en que la encuentran.

Entre todos los objetos del universo ninguno para el hombre es mas susceptible de Belleza que el hombre mismo, porque nada conoce ni ama tanto. ¿Quáles serán, pues, las cosas que hacen al hombre bello? Yo creo que sea la apariencia evidente de sus buenas qualidades, la fuerza, la salud y la moderacion: y en su compaſera la muger, la salud, la moderacion y la modestia. Estas qualidades se conocen por diferentes apariencias. La salud por el color, la fuerza por la robustez de los miembros, la moderacion por el reposo de la postura, y por la simplicidad de las formas; y en fin, la modestia en la muger por la misma simplicidad de la postura, ayudada de unas formas mas delicadas y débiles que las del hombre.

Quando el artifice llega á expresar todo esto con la propiedad que se requiere, de la manera menos complicada, y descartando todo lo superfluo, lo insignificante, lo impropio y lo menudo, puede contar con que ha acertado con la Belleza, como no haya errado en las demas partes esenciales de la composicion y execucion.

## §. VIII.

*Qué cosas son las que mas destruyen la Belleza, y por qué.*

Ya hemos visto que lo contrario directo de la Belleza es la fealdad, que consiste en la imperfeccion, y en el desagrado de los sentidos. Hay ademas algunas cosas, que sin oponerse derechamente á ella, la destruyen, ó á lo menos la confunden. Estas son las superfluidades y las menudencias.

Lo superfluo es una de las muchas cosas que sin ser feas contribuyen á la fealdad. Por superfluo en la Pintura entiendo todo aquello que no sirve, y sin lo qual se tiene la idea clara y evidente de la perfeccion. En un quadro, por exemplo, cuya accion se represente en algun edificio, no se deben poner todos los muebles, ni pintar la arquitectura con el mismo cuidado que las figuras principales, ni introducir mas actores, ni mas cosas que las que son necesarias para la accion; porque no siendo así, se hace mas difícil de comprehender: el alma emplea mas atencion, y por consiguiente se fatiga mas. Infinitos Pintores caen en este error, y ponen mas cuidado en lo accesorio que en lo principal; pudiéndoscles aplicar frecuentemente lo que Apeles dixo al que le consultaba el quadro de Elena que habia hecho: *Ya que no has sabido hacerla hermosa, á lo menos la has hecho rica.*

Las menudencias son el otro escollo en que naufragan los Pintores vulgares. Las partes mínimas de las cosas no son comprehensibles á nuestros sentidos; y así no se deben expresar. Un Pintor que señala todos los poros de la piel, y todos los cabellos y pelos de la barba, se hace ridiculo y digno de los siglos Godos. Será el mejor imitador, y tal vez hallará aficionados que le alaben; pero la razon le condenará, porque esta demasiada exáctitud en las menudencias distrae la atencion, y destruye toda idea de deleyte, causando al alma fatiga en vez de placer. Este defecto ya le reprehendió Horacio, atribuyéndole á falta de juicio del artifice que expresa con la última perfeccion las uñas y cabellos, pero no sabe unir bien las partes grandes: *Totum ponere nesciet.*

La razon por que las partes menudas en la Pintura y en todas las demas cosas cansan la atencion, y fatigan en vez de deleytar, y por consiguiente no pueden dar alguna idea de Belleza, viene del mecanismo de nuestros ojos. Daré de esto una brevísima idea.

Tres errores tenemos que enmendar en cada acto de ver una cosa. El primero es, que nada vemos, ni dónde está, ni fuera de nosotros: el segundo, que todos los objetos se nos representan trastornados, esto es, lo de abaxo arriba, y lo de arriba abaxo; y el tercero, que vemos todas las cosas dobles. Sin embargo de esto el alma juzga ver las cosas donde estan derechas y sencillas. El sentido del tacto es el que la enseña estas verdades: y es cierto que todos aprendemos á ver como á leer y á escribir. El tamaño de los objetos se juzga tambien por la reflexión que da el mismo sentido del tacto; pues como toda idea de grandeza no es mas que relativa, segun el ángulo que forma en el ojo la cosa, nos ha enseñado el tacto, que es mayor ó menor que otra, y, rectificándose mas, nos enseña tambien á distinguir los tamaños segun las distancias. Cada ojo es como un espejo, y las imágenes de las cosas se representan en la retina del mismo modo que en el cristal, esto es, dentro de él, y no donde estan los objetos. El tacto nos enseña que verdaderamente estan fuera: y á fuerza de hacer esta observacion contrae el alma el hábito de juzgar sanamente del sitio de las cosas.

La pequeña abertura de las niñias es por donde entran todos los rayos de luz que envian los objetos; y como si el objeto es mayor que dicha abertura, no pueden entrar los rayos sin cruzarse, es forzoso que los que vienen de abaxo se representen en la parte superior de la retina, y los que vienen de lo alto se impriman en lo baxo. El tacto remedia tambien este inconveniente, enseñándonos la verdadera situacion de los objetos: de suerte que no obstante que verdaderamente veamos todos los objetos dobles y al revés, nos imaginamos verlos realmente simples y derechos, y nos persuadimos que esta sensacion, que es un juicio del alma enseñado por el tacto, sea una aprehension real producida por la vista.

Todo esto es demasiado claro para necesitar de pruebas. Sobre ello, pues, fundo yo mi sistema de la pena que nos causa la vista de los objetos demasiado pequeños. Todo objeto mayor que la abertura de la niña se representa al revés en la retina; y el alma sin embargo lo juzga derecho. El hábito que se ha contraído de juzgar así no se puede mudar sin otro hábito igualmente constante de lo contrario; lo que en las personas adultas costaría mucho tiempo y fatiga. Supuesto, pues, que un objeto sea menor que la dicha abertura de la niña, se infiere legítimamente que su imágen entrará derecha por ella; porque las líneas que forman los rayos de la luz no se cruzan al entrar. El alma se hallará entonces burlada: querrá juzgar según el método que le ha enseñado el tacto, y se verá en contradicción consigo misma; y para formarse la verdadera idea de la situación de aquel objeto necesitará hacer nueva reflexión. Esto no lo puede ejecutar sin un esfuerzo penoso; así como no nos deshacemos de ningún hábito constante sin mucha fatiga y atención. En esto, pues, consiste todo el mecanismo de lo que padece la vista con los objetos muy menudos. La medida del tamaño que debe tener un objeto para entrar derecho ó al revés en el ojo depende de la grandeza de la abertura de la niña. Pero yo dexo esto á los que tratan de la Óptica: como también omito el exámen de si los niños tienen menor la abertura que los viejos.

## §. IX.

*Del Claroscuro.*

Los que no saben qué cosa es Claroscuro se imaginan que sea blanco y negro; porque por lo regular los claros se pintan con blanco, y los oscuros con negro, pareciéndose aquel color á la luz, y estotro á las sombras; pero sin

embargo no es así. El Claroscuro no está en los colores, sino en el arte de usarlos, y consiste en saber distribuir la luz y las sombras.

Una superficie, que no sea perfectamente lisa y llana, reflexa de cada punto los rayos de la luz con ángulos diferentes; porque la propiedad de dichos rayos es de reflexarse de manera que el ángulo de emersion es siempre igual al de incidencia; y como en una superficie desigual cada punto está en diversa elevacion, debe por necesidad formar un ángulo diferente. El tacto ha rectificado esta sensacion, como las otras que hemos dicho, para que el alma juzgue elevado lo que despide la luz de cierto modo, esto es, con un cierto ángulo; y así tenemos la idea de la redondez, ó relieve de las cosas.

Las partes mas elevadas envian los rayos de la luz de un modo diferente que las llanas ó convexas, de suerte que parecen mas iluminadas; y como cada ángulo se diferencia infinitamente poco de su inmediato, se debe pasar por una gradacion imperceptible de uno á otro; pues si se salta rápidamente de uno grande á uno pequeño, representará la cosa como si tuviera allí una cortadura, y se destruirá el Claroscuro. El arte, pues, consiste en distribuir los colores del modo que reflexan la luz, segun aquel efecto que el gusto y el juicio del Pintor le enseñen que deben hacer en un determinado lugar, sin confundir lo reluciente y liso con lo realzado, por mas que ambas cosas reflexen mayor cantidad de luz; porque son cosas muy diferentes, y se deben expresar de diferente manera.

Debe tambien advertir que los rayos de la luz no son todos de fuerza igual; porque cada color es de intensión diferente; y así debe estar atento al color de que compone su masa, para darle el tono correspondiente á su fuerza.

La práctica podrá enseñar al artífice algunas reglas; pero sin una buena teórica siempre obrará á tien-

tas, y nunca hará cosa verdaderamente bella.

Los Pintores que yo llamo *Naturalistas*, esto es, partidarios de la práctica y de las recetas, ó por decirlo de una vez, de la ignorancia, pretenden obrar con la última perfeccion quando imitan puramente los accidentes de la luz, tomándola de una parte, y copiando todos los claros y oscuros tales quales los representa la verdad, esto es, como un fluido que corre é ilumina todas las partes que encuentra por línea recta, dexando oscuras todas las demas. Por este medio hacen las partes iluminadas demasiado claras, y las otras demasiado oscuras: consiguen el efecto de dar un gran relieve á las partes donde bate la luz, y piensan con esto haber tocado el ápice del *Clarooscuro*. No reflexionan que la degradacion debe ser imperceptible, por la razon que he explicado, y que todo lo que es demasiado, es feo, en vez de ser bello; pues que el paso tan fuerte y rápido de la luz á la sombra ofende la vista y la razon.

Corregio y Mengs sabian la manera de corregir este defecto de la direccion de la luz. Nunca tomaban una gran masa sola de eila para iluminar sus quadros, sino que despues de haber pensado con gran juicio quales eran las partes que en su composicion merecian ser mas visibles y realzadas, distribuian sobre cada una de ellas las luces de manera que los claros iluminasen todo el quadro, no dexando nada perfectamente obscuro: de modo que la vista parece que se pasea por entre las figuras, y se detiene como encantada de la armonia que forma la contraposicion de las varias luces y sombras. Así huian aquel efecto desagradable en que incurren los que toman una sola luz, como si esta entrase por una ventana á iluminar sus quadros.

Estos dos insignes profesores sabian ademas que la luz no obra solo directamente, y que no hay cosa que toque donde no se reflexe, comunicando parte de sus rayos

á la que está inmediata. De aquí habian sacado el arte ingenioso de iluminar con reflexos todas aquellas partes que no podian tomar una luz directa; y con esta magia ponian tal claridad, tal armonía, y tal relieve en sus cuadros, que la vista se encanta, sin saber cómo ni por dónde les viene la luz.

Otra cosa tambien hace maravillosas las obras de estos dos Pintores, y es la perspectiva aérea. Los rayos de luz que los objetos envian á los ojos son fuertes ó débiles en razon de sus distancias, y de la masa y densidad intermedia; por consiguiente un objeto vecino debe señalarse con mas fuerza que uno lejano, y los contornos del primero deben ser mas distintos que los del segundo. La perspectiva lineal enseña solamente la imagen que hacen en los ojos los objetos vistos de un determinado punto; y la aérea el grado de luz que deben enviar á los ojos segun sus distancias. Aquella tiene reglas fixas y matemáticas: y esta depende de la observacion y de la fisica de la luz, y de nuestros sentidos; lo qual la hace tanto mas complicada y difícil. Pero de su inteligencia dependen mucho la perfeccion de la Pintura.

## §. X.

### *Belleza de la composicion.*

No presumo dar reglas de composicion; porque al lado de lo que dice Mengs seria hacerme ridículo. Diré solamente quatro palabras de la Belleza que cabe en el todo de la composicion, ya que hasta aquí se ha hablado de sus partes.

Hemos visto que un objeto es bello en Pintura quando une en sí la idea de lo perfecto y agradable, y quando el alma la percibe con facilidad, y con la menor aplicacion posible, esto es, que la cosa sea evidente; pues la



evidencia es la verdadera madre de la Belleza.

La composicion no es otra cosa que el arte de colocar las partes que componen un todo. El Pintor, como el Poeta, es dueño de inventar y de adornar su asunto como le parece, segun su juicio bueno ó malo; pero uno y otro deben sujetarse á la verosimilitud, y á las reglas de la Belleza. El Poeta tiene la ventaja de poder representar su accion en varios puntos por medio de la narracion; pero los límites del Pintor son mas severos. Está obligado á escoger un punto único de toda la accion, y en él precisamente representarla, sin contar lo que precede, ni lo que sigue. Este punto debe ser el mas esencial de la historia, por el qual se venga en conocimiento fácilmente de toda ella: pues, como decia Mengs, la historia se debe explicar por el quadro, y no el quadro por la historia.

De lo dicho se infiere, que no puede ser bella ninguna composicion que no exprese su intento con tal evidencia, que un entendimiento medianamente instruido la comprehenda á primera vista, y sin fatigar su atencion. Siempre que necesite de la menor explicacion, ya no puede ser bella; y lo mismo se entiende si es equívoca; esto es, si puede interpretarse de mas de una manera, si la accion está dividida, ó si, aunque sea una, está representada sucesivamente. De todas estas especies podria citar exemplos prácticos; pero los omito, porque no parezca que hago la sátira de nadie. Bastará tener presente como regla infalible, que sin evidencia no puede haber Belleza; y que la menor fatiga que cueste al alma el entender una composicion destruye todo lo bello que pueda tener por otra parte en la execucion.

## §. XI.

*De la Expresion.*

Si hubiera de decir todo lo que abraza la Expresion en las artes, no bastaria un libro muy grueso. El que quiera instruirse á fondo de esta importante materia podrá ver lo que hay esparcido en las obras de Ciceron, Horacio, Plinio, Séneca y Filostrato, y sobre todo en el juicioso Quintiliano, con lo demas que recogió indigestamente, segun su costumbre, Junio en su tratado de la Pintura de los antiguos. Mi fin es solo tratar de la Expresion segun lo que contribuye á la Belleza.

Por Expresion entiendo el arte de hacer comprehensibles los afectos interiores, y las situaciones que pide la composicion. La union del alma y el cuerpo es de tal naturaleza, que no puede haber movimiento en el uno, que no excite su movimiento correspondiente en el otro. Debiendo, pues, el Pintor representar sus figuras en accion, debe expresar en sus semblantes y en todo lo demas aquella situacion y aquellos movimientos que el alma produciria en los cuerpos si realmente se hallase en aquel estado; pero como entre estos movimientos hay su mas y su menos, esto es, que unos son forzados, otros fáciles, algunos nobles, y algunos ordinarios, y de otras mil maneras, depende por tanto del gusto del Pintor el saber escoger los que producen Belleza, y de su habilidad el saberlos executar con la debida precision. Debe saber escoger aquellas líneas que no destruyan la Belleza. Si la passion que quiere expresar es muy violenta, y copia materialmente algun modelo ordinario, hará una cosa afectada y fea, que moviendo demasiado las fibras de los sentidos, causará pena en vez de placer. Ni un instante debe perder de vista aquel gran principio en que consiste

todo el misterio de su arte, esto es, que el objeto de la Pintura es contentar al alma y los sentidos, deleytándolos, y no fatigándolos.

Quando un artista, por exemplo, para expresar el dolor violento de una persona, la representa con un palmo de boca abierta, con los ojos desencajados y convulsos, y con todos sus músculos y miembros contraídos y alterados, copiará tal vez la naturaleza fielmente; pero no espere hallar el aplauso de los entendidos, porque seguramente habrá hecho una cosa fea, no siendo posible alterar demasiado los músculos y miembros, y conservar lo bello de sus formas. Laocoonte y sus hijos son el exemplo de la mas dolorosa situacion que la humanidad puede sufrir; y sus autores supiéron variarla y expresarla de manera, que al mismo tiempo que su vista imprime la mas profunda idea de dolor, no se halla gesto ni convulsion que destruya la Belleza de las formas. En el padre se ve un cuerpo entregado al tormento mas terrible; pero un alma fuerte y superior á su infortunio, como un escollo combatido de las olas. Los hijos, menos robustos, expresan mayor impresion de dolor; pero las partes de la boca y de los ojos, que vuelven al padre como para pedir socorro, y es la Expresion que corresponde á su edad, exprimen su situacion, sin desfigurar la hermosura de sus cuerpos. El grupo de la Niobe es otro exemplo de la noble manera con que los Griegos sabian hacer visibles las situaciones mas violentas, sin alterar ni afear los objetos. El Descendimiento de Mengs, y aun mas el Christo espirante en la cruz que tiene el Rey, son tambien modelos de la expresion sublime en el género alterado. Se debe, pues, sentar por principio elemental la práctica de los Griegos, que era *hacer lo mas con los menos medios posibles.*

Los demas movimientos del alma, que no producen tan visibiles efectos, son mas difíciles de observar; por-

que para descubrir las causas es menester que el Pintor sea un filósofo observador del laberinto del corazon humano, y que sepa tambien anatómicamente el juego que cada afecto produce en el cuerpo. Todo esto no se hace sin gran talento y grande estudio. Los Griegos tenían tal arte, que apenas se ve en sus estatuas que hubiesen pensado en la Expresion; y sin embargo cada una dice lo que debe decir. Están en un reposo que muestran toda la Belleza, sin alguna alteracion: un suave movimiento de la boca, de los ojos, ó la accion en la parte en que precisamente juega la passion, expresa el afecto, encantando el alma y los sentidos.

Entre los modernos (preciso es confesarlo) se ha introducido una secta de Pintores y de aficionados, que no tienen por Expresion verdadera todo lo que no es una solemne contorsion; y así hacen poca Expresion con grande aparato y muchos medios. La pereza de pensar, y la ignorancia son las madres de este mal gusto. El reparar los movimientos groseros de alguna persona apasionada que pone en convulsion violenta todos sus miembros, ó la sangre que vierte á borbotones un herido, ó la fealdad de un cadáver, pide poquísimo talento é instruccion, basta tener ojos, y no cerrarlos. El descubrir los resortes del alma, el sorprehenderla, por decirlo así, en sus secretos escondrijos, y saber expresarlos exteriormente, sin alterar la Belleza de las formas, esto requiere mucha atencion, y mas filosofia. Quando tenga todo esto, aun no se consigue el fin, si no se piensa tambien en la propiedad, esto es, en el carácter de la persona; pues un héroe ó un Príncipe no se apasionan como un ganapan ó esportillero, ni una divinidad como un sugeto mortal. Ademas de esto la Expresion debe nacer de la Verdad, y no de la Imitacion; pues, como decia Mengs, hay grande diferencia entre una persona verdaderamente agitada, y el comediante que mejor la represente; y Terencio mu-

chos siglos antes habia ya advertido que hay diferencia

..... *ex animo omnia,*

*Ut fert natura, facias, an de industria.*

En los retratos hay otro vicio que tiene infestada alguna nacion entera. Raro es el que se contenta con pintar, ni ser pintado como Dios le ha hecho. Se ha de poner en una postura que llaman *espirituosa*, sin que se sepa por qué. Los ojos, la boca y el gesto han de torcerse segun la idea que se forman de aquel bendito espíritu; y echando el cuerpo atras se modelan en una actitud de baylarines. Sepan, pues, que ademas de hacer que mienta el retrato, van contra su propio intento; porque todo lo que altera las formas naturales, y las saca de su reposo natural, es feo y desagradable.

No hay retrato bueno, ni estatua antigua, de las que no piden postura forzada, que no tenga algo inclinada la cabeza hacia adelante. Parece que en general creian los antiguos, que aquella postura era la mas favorable para conciliar el ánimo del espectador, como acercándose á conversar con él; y así huian la odiosidad de la soberbia, que denota la cerviz tiesa, y la cabeza echada atras. *Est odiosa omnis supinitas*, dice Quintiliano.

En fin concluyo, por no difundirme demasiado, advirtiéndole, que la Expresion no se limita á significar las pasiones del alma en los semblantes. Cada miembro en particular, la postura, el movimiento, los vestidos, el campo, la arquitectura, los árboles, y en fin la luz misma y el ayre, y quanto entra en un quadro, es susceptible de Expresion, y todo debe contribuir á la Belleza.

## §. XII.

*De lo grande, mediano y pequeño.*

Quando en Pintura se dice que un estilo ó una figura es grandiosa, no se debe entender por el tamaño; y lo mismo digo de lo mediano y pequeño: porque la Pintura no se mide á varas. Estilo grandioso ó grande, es, como dice Mengs, aquel que elige las partes grandes, y descarta las medianas y pequeñas. Qualquiera cosa de la Naturaleza se compone de algunas partes principales, y estas de otras menores, y lo mismo las demas hasta lo infinito. Nuestra vista no puede distinguir los primeros elementos de las cosas; y la Pintura tampoco se puede proponer el imitarlos, y mucho menos representarlos con sus colores. Una cara humana, por exemplo, se compone de frente, cejas, ojos, nariz, mejillas, boca y barba, que son las partes grandes: cada una de estas encierra otras varias menores, y estas otras infinitas mas pequeñas. Si el Pintor se contenta con expresar bien las partes grandes que he dicho, tendrá estilo grande: si señala tambien las segundas, será su estilo mediano; y si pretende tambien señalar las últimas, será pequeño y ridiculo. De aquí se infiere, que en una figura gigantesca se puede tener estilo pequeño; y en una pequeña, grande.

Como la Pintura representa solamente las apariencias de las cosas, luego que da idea de ellas de la manera mas fácil y menos confusa, ha obtenido su fin, dando el conocimiento de la cosa con la posible evidencia, y sin cansar la atencion; y por eso el estilo grande es bello.

Algunos Pintores famosos se han formado una idea falsa de la grandeza, y la han buscado por caminos muy

errados. Miguel Angel habria acabado de echar á perder con su fama el gusto de su siglo, si Rafael no se hubie-  
 ra opuesto con el suyo mucho mas juicioso. Aquel en su  
 larga vida no hizo obra alguna de Escultura ni Pintura,  
 y tal vez ni de Arquitectura, con la mira de agradar ni  
 de representar la Belleza, que no conoció, sino única-  
 mente para hacer alarde de su saber. En todas sus figu-  
 ras buscaba la actitud mas violenta, ó la que le parecia  
 convenirle mejor para mostrar su ciencia anatómica en  
 el juego de los músculos y huesos; y todo esto lo se-  
 ñalaba con la mayor fuerza y violencia, dudando tal vez  
 que no lo entendiesen los mirones. Creia tener un esti-  
 lo grandioso; y cabalmente era el mas pequeño y ruin.  
 Aquellas sus contorsiones han sido y son adoradas de  
 muchos, y las han llamado estilo *fiero*, *terrible*, y aun  
*divino*. Será lo que quieran; pero no es grande ni bello.  
 Llevado de la ambicion de parecer docto, nunca se cui-  
 dó de ser agradable, ni de contentar al alma con la Be-  
 lleza. Bastará ver su famoso Juicio para convencerse de lo  
 que digo, y de lo que puede la extravagancia de una com-  
 posicion. Falconet, que no puede siempre disparatar, por  
 una vez ha tenido razon en decir que su famoso Moyses  
 parece un forzado de galera, mas que un Legislador ins-  
 pirado. El Dolce en sus diálogos, sin comprehender la  
 verdadera razon, notó ya sin embargo estos defectos de  
 aquel célebre profesor. Mas para uno que ha hecho uso  
 de la razon, hay millares que á ojos cerrados defienden  
 que Miguel Angel era en todo divino.

Sus obras, no obstante esto, merecen ser estudiadas,  
 para aprender la correccion del Diseño, y la inteligencia  
 de la Anatomía; pero siempre con la advertencia de que  
 estas cosas son medios, y no el fin de la Pintura.





PENSAMIENTOS  
DE  
DON ANTONIO RAFAEL MENGES  
SOBRE LOS GRANDES PINTORES  
RAFAEL, CORREGIO, TICIANO,  
Y LOS ANTIGUOS.

---

NOTA DEL EDITOR.

*El título de esta Obra podrá inducir á alguno á creer que sea una repetición de lo que MENGES ha dicho en la tercera Parte del Tratado de la Belleza, proponiéndose allí y aquí el cotejo de los tres grandes Pintores RAFAEL, CORREGIO y TICIANO. Es cierto que el objeto es el mismo; pero el lector le hallará desempeñado con tanta novedad, extensión, doctrina y copia de grandes principios, que no perderá el tiempo que ocupe en leerle.*

*El manuscrito de que se ha sacado está sumamente confuso, falto en muchas partes, y lleno de repeticiones y omisiones esenciales. Se ha procurado ordenar y aclarar lo mejor que ha sido posible; pero no era fácil reducirle á un método exácto sin alterar toda la contextura de él, y tal vez sin quitarle su mayor precio, que es el estilo original del Autor.*

## §. I.

## INTRODUCCION.

Que RAFAEL tenga el primer lugar entre los grandes hombres que han profesado la Pintura, no proviene de que hubiese poseído mas número de partes perfectas del arte que otros, sino de la qualidad de las que poseyó; pues componiéndose la Pintura de DISEÑO, CLAROSCURO, COLORIDO, IMITACION, COMPOSICION y lo IDEAL, es cierto que Rafael poscia el Diseño y la Composicion en alto grado, y lo Ideal suficientemente; á diferencia de Corregio, que sobresale solo en el Claroscuro y Colorido; y de Ticiano, que no tiene mas que esto último, y la Imitacion de la Naturaleza. Rafael tocó las partes mas necesarias y mas nobles del arte: Corregio las mas amenas y encantadoras; y Ticiano se contentó con la pura necesidad, que es la simple Imitacion de la Naturaleza.

## §. II.

*Máximas generales para juzgar del mérito de los Pintores.*

Para conocer el mérito de las personas que profesan un arte ó ciencia es necesario conocer á fondo la misma ciencia ó arte. La Pintura tiene diferentes partes, tanto en lo general, como en lo particular. Algunas de estas son esenciales, porque sin ellas ninguno se puede llamar Pintor; y otras hay que hacen al profesor mas apreciable y distinguido, ó mas comun y ordinario.

La qualidad mas necesaria es la Imitacion de todas las cosas que se pueden representar y concebir en un momento. La segunda consiste en lo Ideal, esto es, en la representacion de las cosas de que no tenemos origi-

nales, y que el Pintor expresa segun las ha concebido en su entendimiento, y que no le han entrado por los sentidos. Para llegar al primer grado, que solo es la Imitacion, basta tener exácta la vista, á fin de no engañarse en las cosas que se miran para copiarlas; y para llegar al segundo se necesita mucho talento, y grande imaginacion.

En esta segunda qualidad no pudo el arte desde luego que empezó llegar al punto que despues ha llegado; porque siendo la perfeccion del mismo arte, ninguna cosa puede ser perfecta en sus principios.

Estas dos especies de Pintura abrazan hasta las partes mas pequenas de ella: y me explico así. Un Pintor de la primera especie, de los que no hacen mas de lo que es necesario, hará una cabeza ó una mano á una bella figura; pero la hará con todas las pequenas imperfecciones que se hallan ordinariamente en la Naturaleza, y no sabrá escoger lo mejor entre lo bueno para hacer una obra que se acerque á la perfeccion Ideal; y en iguales circunstancias el Pintor de superior grado tomara solamente lo bello del Natural, desechando lo imperfecto y defectuoso, y aun las partes bellas quando no se acordasen bien unas con otras, como por exemplo, el cuerpo fuerte y carnoso, con manos finas y menudas; el pecho de una muger ancho y mórvido, con cuello flaco y largo &c. Cada una de estas partes podrá ser bella de-por-sí; pero haria muy mal efecto empleada con la que no le corresponde, no obstante que la Naturaleza las una frecuentemente.

De esto concluyo que el primero será un artífice hábil; y el segundo un sabio y un filósofo, que posee profundo conocimiento de las cosas naturales; y como no se puede llegar á este último grado sin haber pasado por el primero, se infiere la superioridad del uno sobre el otro.

Para llegar ; pues , á la perfeccion de la Pintura es menester ochar bien los fundamentos de ella , acostumbando la vista á la mayor precision y exáctitud , á fin de poder en lo sucesivo poner en práctica las reglas del arte , y representar todas las cosas. En segundo lugar es necesario acostumbrar la vista á lo bueno , para poderlo reconocer entre lo malo , y saber distinguir lo bello de lo bueno , y lo mejor de lo bello. Lo tercero se necesita saber pesar las razones por qué una cosa es mas bella que otra , y por qué es de aquella cierta manera , y no de otra ; y esto no se puede adquirir sin un buen talento y juicio ; y sin ciertos estudios que en alguna manera salen fuera de los límites de la Pintura , ó que á lo menos estan desterrados de las escuelas de nuestros tiempos ; pues vemos reducida esta noble profesion á poco mas que si fuese un oficio mecánico , oyendo decir que se puede aprender á fuerza de práctica. Al modo que un Zapatero enseña á hacer zapatos á su aprendiz , así tambien á fuerza de hacer quadros se pretende hacer Pintores.

No puedo menos de exhortar á los que se dedican á ella , que consideren bien lo que es un arte liberal como la Pintura , que se compone con igual proporcion de mecánica y de ciencia , para que de este modo puedan llegar á conocer lo que se comprehende en sus vastos límites. La gran diversidad que hay entre el mérito de todos los Pintores depende de la mayor ó menor dosis que poseen de estas dos cosas , y del grado de su perfeccion. Los que tienen mas mecánica que ciencia son unos groseros imitadores de la Naturaleza , como hacen los Pintores Holandeses. Los que buscan solamente lo Ideal nunca harán mas que bosquejos , y nada podrán hacer concluido , porque les falta la mecánica. Por exemplo de esto último pondria yo á Pusino ; y por el de la union de la ciencia y la mecánica á Rafael.

La parte Ideal , sin embargo , es tanto mas noble que

la mecánica, quanto el espíritu es superior al cuerpo. Necker, Gerard y Mieris trabajaron en la parte de la Imitacion hasta un grado increíble. Rafael no poseyó lo Ideal tanto como Pusino; pero la parte que poseyó la supo unir mejor con la Imitacion. Esta es superior en Gerard á la del mismo Rafael; pero como Rafael supo acompañarla con lo Ideal, la ennoblecíó; y así en el total es superior á los dos mas excelentes en dichos extremos.

Con estos principios es fácil juzgar del mérito de los Pintores; porque quando haya dos que sean iguales, uno en la Imitacion, y otro en lo Ideal, es justo preferir este último al primero, por las razones que he dicho; y si se hallare un tercero que una las dos cosas, este será mas estimable, porque posee enteramente el arte.

He dicho que un Pintor puramente Ideal no hará otra cosa mas que bosquejos sin concluir; y añadido que si se hallase, seria un Pintor de sueños, poco sabio, y menos estimable. Pero quando he dicho que Pusino hacia las cosas bosquejadas, he querido entender que pensaba demasiado en lo Ideal, hasta en las formas de una mano y de un pie, y que absorbido en la idea, dexaba estas partes sin concluir hasta la perfeccion del natural. Sin embargo no ignoraba enteramente la Imitacion; y por eso es uno de los Pintores de mérito.

El primero y el mejor Pintor, despues del renacimiento del arte, es seguramente RAFAEL; porque antes de él ninguno habia poseido las partes que él poseyó, ni en la cantidad, ni en la qualidad de ellas; y despues nadie le ha superado. Mi fin es demostrar por qué medios llegó á esta perfeccion, y cómo se debe hacer para imitarle.

## RAFAEL.

## §. III.

*Estudios y progresos de RAFAEL.*

**R**AFHAEL nació en Urbino el año 1483, hijo de un Pintor: en lo qual tuvo fortuna, pues naturalmente enseña su profesión con mas amor y cuidado, un padre á sus propios hijos, que no á los extraños; y así no hay duda que Rafael fué educado en su arte con todo el esmero posible. Quando vino al mundo no habia en la Pintura otra máxima que la Imitacion, y era el mayor Pintor el que mas sobresalia en ella. Como esta qualidad no se podia adquirir sin grande atencion y exáctitud de vista, Rafael aprendió los primeros rudimentos con estas buenas máximas, que son las mas necesarias á todo bueno ó mediano ingenio: porque este á lo menos llegará á conseguir la Imitacion, y el otro saltará mas allá.

Poco trabajo costó á Rafael conseguirla, tanto por la perspicacia de su ingenio, como porque cada parte sola es siempre mas fácil de aprender; mayormente la Imitacion, que es la que mas se manifiesta á los sentidos. Su padre Juan Sancio le puso á estudiar con Pedro Perugino, para que aprendiese la práctica del arte; la qual en su casa no tenia ocasion de exercitar por falta de obras de consideracion. Muy en breve igualó el discípulo al maestro: porque como lo fuerte de este consistia en la simple Imitacion de la Naturaleza, esto ya lo habia aprendido Rafael en casa de su padre; y así no tomó del Perugino mas que la práctica de pintar á fresco, al óleo y á temple; todo lo qual debió costarle poquísimo trabajo.

Pasó despues á Florencia, donde lo primero que estudió fuéron las obras de Masaci en el Cámen, de quien

tomó un poco de *Gusto del Antiguo*, desechando el estilo de los pliegues rotos y cortos de su maestro. Sin embargo de esto no pudo deshacerse del todo de aquel *Gusto* pequeño que se le habia radicado en la educacion; bien que era ya un poco mas elegante.

Volvió á Urbino para ajustar sus intereses con motivo de la muerte de su padre: y oyendo allí hablar de los cartones que Miguel Angel y Leonardo de Vinci habian hecho para pintar á fresco, volvió á Florencia; y habiéndolos visto, en particular los de Miguel Angel, hizo como las abejas, que sacan miel aun de las flores amargas; pues el Buonarroti podia ser un remedio demasiado violento para Rafael. Aquel estilo le sirvió no obstante para corregir su *Gusto* atado y pequeño, y resolvió abandonar su mezquina manera: y como la gran exáctitud de vista que habia adquirido desde la infancia le hacia dueño de su lapicero para executar con facilidad quanto queria y quanto pensaba, y no estaba expuesto al peligro de que la mano errase, como nos sucede á nosotros en este siglo (en el qual se estima mas el diseñar determinado, y la atrevida facilidad, que no la verdad y exáctitud), le fué fácil mudar estilo, é imitar el de aquellos profesores.

La amistad que entonces contraxo con Fr. Bartolomé de San Marcos le fué muy útil, porque aprendió de él á pintar como Miguel Angel diseñaba. No obstante no se determinó á seguirle muy de cerca, por no abandonar la escrupulosa exáctitud que siempre prefirió á todo lo demas; pero tomó de él lo bastante para engrandecer su manera, y pintar con colores mas fuertes y empastados, y mas en masa que no habia hecho hasta entonces. Dexó los pinceles menudos, y tomó los grandes: desechó lo pardo de las tintas, y aprendió á no cortar con los pliegues el desnudo que está debaxo. Comenzó á conservar en los ropages el *Claroscuro* que las figuras debieran tener estando desnudas, y á no cortar los pliegues

con demasiado negro. En suma, con su ingenio supo executar lo que Fr. Bartolomé y Masaci solamente habian pensado. Volvió despues á Urbino, donde executó algunas obras, y en particular un Descendimiento de la Cruz en una capilla, manifestando en él los progresos que habia hecho. Su tio Bramante le llamó entonces á Roma para emplearle en las pinturas que se iban á hacer en el apartamento Borja, ó de la Signatura, en el Vaticano. Los escritores dicen que lo primero que hizo fuéron los quatro óvalos de las bóvedas de aquellas piezas, donde se reconoce todavia la manera de Fr. Bartolomé. Pero no obstante eso gustáron tanto, que el Papa hizo destruir las pinturas que otros habian hecho en las paredes, para que Rafael las pintase de nuevo.

Comenzó, pues, á pintar una de las paredes, representando el congreso de los Doctores de la Iglesia, ó como comunmente se llama, el quadro de la Teología, con la Trinidad en lo alto, y los Patriarcas mezclados con otros Santos y Angeles. Este quadro es el mas admirable, considerado en cada parte de por sí; pero se conoce que Rafael se halló embarazado con el gran campo que habia emprendido, y que la grande atencion le atormentaba; pues el ansia de hacerlo bien le hizo caer en algunos descuidos en que suelen incurrir los mayores ingenios por el demasiado anhelo de hacer cosas superiores á lo comun. El tiempo en que vivia, y la poca experiencia de sus años, que no podian llegar á veinte y cinco, le volviéron á la memoria las ideas del Perugino; y así hizo los rayos de la luz con relieve de oro, y los Angeles y Querubines ensartados en los rayos, con otras monstruosidades semejantes. Tal vez se podría excusar á Rafael con lo que vemos en nuestros dias; pues hay aficionados que solo gustan de lo que ven acreditado con el exemplo de algun Pintor de fama: y acaso no hubieran alabado esta pintura los partidarios de Perugino, si no la hubiesen visto rica y dorada.



Conozco que no es buena la disculpa; pero valga lo que valiere, basta que yo haga ver el camino que Rafael siguió para llegar á ser tan grande como fué.

Todas las partes de este quadro estan executadas con suma atencion: y se ve que le empezó por la derecha, y terminó por el lado opuesto. Las partes que caen hácia el primer ángulo son secas, pero pintadas con cuidado, y bien empastadas de color. Apenas hay nada retocado: y se descubre el gusto de Fr. Bartolomé. Se conoce que hizo todas las cosas por el natural: quiero decir, copiadadas de los diseños hechos del natural; pero quanto mas iba adelantando se ve que se aseguraba mas en su buen estilo, y que venciendo todo temor, obraba con mas libertad.

En todos los quadros que hizo en estas *estancias* se ve el mismo progreso. Las cosas primeras son de pincel tímido, pero muy concluidas. No tienen las máximas ni el estilo de un hombre consumado; pues los contornos todavía no son de carácter decidido, y parece tenia miedo de *entrar y salir*. Los pliegues son acabados: los ojos de las figuras hermosos, pero señalados con timidez. Todo parece mas bello de cerca que de lejos.

Las cosas de su último Gusto parecen al contrario hechas con la mayor facilidad. Se ven algunos pedazos de primera intencion tales quales los imprimió el contorno del carton. Los ropages, menos acabados, pero hacen mas efecto; porque conoció que la poca degradacion que les daba al principio, los hacia invisibles quando se miran de lejos. Juntó un poco mas los dos extremos del claro y del obscuro: puso con mas franqueza los colores de los contornos: se corrigió del temor con que al principio entraba y salia, lo que le hacia parecer frio: juzgó que las partes pequeñas son las primeras que se pierden con la distancia y con el ayre intermedio, y que por eso era necesario aumentarlas en las obras mayores: descartó las

cosas inútiles, y aprendió á distinguir las que eran mas ó menos necesarias. Observó que los huesos se debian señalar mas que las pequeñas arrugas de la carne: que los tendones deben ser mas visibles que ella: que los músculos que estan en movimiento merecen mas atencion que los ociosos: que la fuerza de los ropages no consiste en cada pliegue de por sí: que los pliegues que se hallan en medio de alguna masa clara, no se deben cortar con ningún obscuro, ni señalar tanto como los que caen sobre las junturas: que en general se debe observar en ellos la reflexion de la luz, como se advierte en un racimo de uvas, donde los granos que caen al lado de la mayor luz la reflexan de manera que quasi hace desaparecer los oscuros.

El que quiera ver todas estas reglas y ratiocinios perfectamente bien executados no tiene mas que examinar con atencion el quadro de la escuela de Atenas, donde Rafael los puso en práctica con la mas soberana inteligencia. Hasta entonces no se habia propuesto aquel grande hombre mas que seguir á Miguel Angel. El gran crédito de este, y las alabanzas exâgeradas que le daban todos, aunque le estimulaban, le impedian ver que hubiese otro estilo mejor, y le hicieron perder un tiempo precioso. Pero como Rafael habia venido al mundo con ingenio original, no era posible que pudiese contentarse de ser simple imitador. Lo que para uno es natural, es artificial y postizo para otro; y lo artificial nunca tiene el espíritu ni el brio que lo original. Por esto Rafael perdió una parte de su propio mérito queriendo imitar al heroe de la escuela Florentina. Los avisos de los amigos, que querian á Rafael original, y no copista, y mas que todo su propio ingenio y discernimiento, le despertaron de aquel sueño, durante el qual su reputacion habia menguado; porque el público le juzgaba como un imitador inferior á su modelo en los quadros del incendio

de Borgo, y de la derrota de los Sarracenos, en que mas se quiso acercar al estilo Bonarrotesco.

Despertó al fin con mas fuego y espíritu; y como aquel que va á una empresa despues de bien reposado el cuerpo, emprendió el famoso quadro de la Transfiguracion que el Cardenal Nepote del Papa queria regalar al Rey de Francia, y le hizo con mucho mayor empeño, porque supo que Miguel Angel le queria oponer otro quadro de Sebastian del Piombo, haciéndole él mismo el dibujo. Rafael se alegró mucho de esto, y decia que Buonarrota le hacia favor, creyéndole digno de competir con él, y no con Sebastian.

En este quadro ya no es Rafael aquel Pintor libre y atrevido que se habia visto en los frescos del Vaticano: no se expone á peligro alguno: nada añade ni quita á la verdad: escoge la Belleza de ella: despliega un nuevo grado de perfeccion, y abre el verdadero y seguro camino del arte.

En solo Rafael se hallan los tres estilos de la Pintura; porque en sus primeras obras era, como los inventores de ella, puro imitador de la Naturaleza, pero sin representarla con su verdadera Gracia. En las segundas, esto es, en las del Vaticano, y particularmente en la escuela de Atenas, reduxo el mecanismo del arte y la Imitacion de la verdad á las reglas de la Belleza, señalando las cosas con fiereza y atrevimiento, mostrándose dueño de executar quanto su espíritu le dictaba.

Se detuvo despues por algun tiempo adormecido de su amor propio, y de las alabanzas que recibia; y descuidándose, por no ver al lado competidor alguno, encargaba quasi todas las obras á sus discípulos. En fin su ardiente ingenio conoció que le convenia pasar mas adelante; y como por el camino comenzado no era posible, emprendió otro mas seguro, buscando una Naturaleza mas perfecta que la que habia seguido hasta entonces.

Empezó á usar mas variedad en los ropages, mas belleza en las cabezas, y mas nobleza en el estilo. Perfeccionó su Claroscuro poniéndole mas en masa; y en una palabra, no obstante ser ya gran maestro, se reduxo á hacerse nuevamente discípulo de la perfeccion. En su quadro de la Transfiguracion se ve que habia adquirido mas idea de la verdadera Belleza, pues hay en él mucha mas que en sus obras anteriores. La Expression es mas noble y delicada: hay mejor Claroscuro, y degradacion mas bien entendida; y por fin su pincel es mas admirable y fino, pues no se halla ninguna linea en los contornos, como en sus primeras obras.

#### §. IV.

*Reflexiones sobre las partes de la Pintura, donde se examinan las que poseyó RAFAEL, y las que le faltaron.*

#### DISEÑO DE RAFAEL.

Empezó RAFAEL con un Diseño seco y servil, pero muy corregido. Despues aprendió un estilo mas grandioso, pero nunca tan perfecto y acabado como el de los antiguos del primer orden, porque no poseyó en él toda la verdadera Belleza como los Griegos. Fué excelente en los caracteres de filósofos, Apóstoles y demas figuras de esta especie. Sus mugeres no son bastante graciosas, y en ellas abusó de los contornos convexos, lo qual las hace en cierto modo triviales, y les da un ayre ordinario; y quando quiso huir este inconveniente, cayó en otro peor, que fué la aspereza. No conoció la Belleza Ideal, y por eso fué mas excelente en las figuras de Apóstoles y filósofos, que no en las divinas. Quiero decir que su Diseño comprehende todos los contor-

nos que se hallan en la Naturaleza, de la qual imitaba todo quanto hacia. Su estudio del Antiguo le hizo principalmente en los baxos relieves, y esto le dió un Gusto mas Romano que Griego. En sus obras se descubren los mas menudos pensamientos del Arco de Tito y de Constantino, con los baxos relieves del de Trajano. De allí tomó el sistema de señalar principalmente las junturas y los huesos, y de hacer los contornos de las carnes mas simples y fáciles. Dichos baxos relieves no son del mas perfecto Gusto de la Antigüedad, pero son bellos en la parte de la simetría y proporcion de unos miembros con otros; y por eso Rafael, que los estudió, entendió mejor que ningún otro Pintor la propiedad de los caracteres, y la relacion de unos miembros con otros. Hizo figuras de proporcion de seis cabezas solamente, que parecen tan bellas como si fueran de ocho; y esto depende solamente de las buenas máximas de proporcion; bien que en general no eran las suyas tan elegantes como las de las estatuas Griegas, ni sus junturas tan delicadas como las del Laocoonte, Apolo, Gladiador &c. Se conoce tambien el estudio que hizo Rafael del Antiguo en que donde este le faltó, le faltó la Imitacion, como se ve en las manos, que no las hacia bellas, porque no tenia modelos antiguos, hallándose muy rara estatua que las conserve; y en las de niños y mugeres aun es mas infeliz, porque la Naturaleza ofrece poquíssimas que sean hermosas, pecando por lo regular en uno de los extremos de muy gordas ó muy flacas. Yo imagino que aquel grande hombre se habia acostumbrado á dibuxar quasi siempre hombres hechos; porque nunca supo dar á los niños aquella ternura, y aquella carne de leche que su naturaleza pide. Pintaba los niños como debian ser los de los antiguos, serios y reflexivos; y quando hacia alguno por modelo, se ve que tomaba de él la cabeza no mas. Nunca acertaba á darles

nobleza; sin duda porque usaba para modelos de hijos de gente ordinaria, como se ve en el Niño de la Virgen de la Silla, que seguramente es copiado del natural; y aunque tiene una fisionomía muy viva, no es noble ni bello, ni puede compararse á los hermosos de Ticiano. Tampoco era tan grandioso ni tan noble como los autores de dichas estatuas Griegas; porque nunca se imaginó que pudiese haber cosa mayor que el gusto de Miguel Angel, el qual queriendo ser siempre grande, fué pesado; y saliéndose por línea convexa fuera de los límites del natural, perdía el camino de volver á entrar en él; y esto le provino de habérsele fixado en la cabeza quando jóven aquella falsa idea de grandeza que siguió despues toda su vida <sup>60</sup>.

Rafael imaginaba y expresaba admirablemente todas las formas humanas; y me persuado que si hubiese vivido en el buen tiempo de los Griegos y en su pais, don-

(1) Por esta razon las obras de Miguel Angel serán siempre muy inferiores á las de los antiguos del buen Gusto; porque estos, aunque hiciesen una figura robusta y mustulosa, nunca eran pesados. Esto se ve en el Hércules de Glicon, que no obstante ser tan grueso, y de una forma tan magestuosa, se reconoce muy bien que es una persona ligera como un ciervo, la que venció al Leon Nemeo, y la que soquuvo al mundo sobre sus hombros. Miguel Angel no podía con su estilo expresar estas cosas, porque sus junturas son poco sueltas, y parecen hechas solamente para la postura en que las emplea. Sus carnes son demasiado llenas, y de formas redondas, sus músculos siempre iguales en tamaño y forma; lo qual oculta el movimiento de las figuras. En fin, no se ven en sus obras músculos en reposo; y este es el mayor vicio que se puede dar. Sabia perfectamente el sitio de cada músculo, pero no les daba su verdadera forma. Tampoco entendia la naturaleza de los tendones, pues los hacia iguales y carraños de un extremo al otro; y sus huesos son demasiado redondos. De todos estos defectos tomó algo Rafael, pero jamas llegó á saber la teoría de los músculos con la perfeccion de Miguel Angel. Por lo que concludyo, que conviene estudiar á Rafael en los caracteres que le son propios, esto es, en los viejos y complexiones nerviosas; porque en los mas delicados es duro, y en los mas fuertes es un copista de Miguel Angel.

de hubiera visto aquellas bellezas , habría alcanzado un grado mas superior , é igualado á los antiguos. No supo qué cosa era lo Ideal , como él mismo lo confiesa en una carta al Conde Baltasar Castillon , escrita quando pintaba la Gálatea en casa de Agustin Ghigi , llamada hoy la Farnesina , en la que le dice , que necesitaba imaginarse la Belleza que queria pintar , y que por esto temia hacerlo poco bien ; porque para hacer una hermosura es menester un modelo hermosísimo. De esto se infiere que no supo servirse de las estatuas antiguas , pues buscaba toda la Belleza en la Naturaleza , y se fiaba en su buen ingenio para hallarla. Fundado en estas razones me parece poder sostener que Rafael fue poco imitador del Antiguos ; y si quieren que le imitase , convendré en ello , pero solamente del mediano , y no del gran Gusto. Imitó á los antiguos solamente en sus máximas generales , y en aquella parte que se puede llamar su práctica ó manera ; pero no en su Belleza y perfeccion. Buscaba en la Naturaleza las cosas buenas que habia descubierto en los antiguos de segundo orden , y con aquellas máximas formó su Gusto. Fué , pues , excelente en todas las cosas naturales que halló en los antiguos ; y en las partes que no hallaba en ellos , no acertaba á imaginarlas. Quanto he dicho hasta aquí se entiende solo de las formas , y no de la Invencion ni de la Expresion ; de las quales hablaré en los artículos siguientes.

## §. V.

*Clarobsuro de RAFAEL.*

**R**AFael entendia muy bien dónde y cómo se debia usar del Clarobsuro ; pero no poseia mas que aquella parte que pertenece á la Imitacion , y nada tenia de Ideal. No obstante , se dexa ver algo de él en sus obras ; pero se

conoce muy bien que esto viene de casualidad , ó por su buen Gusto natural , y no por efecto de método. El sistema que Rafael siguió haciendo sus quadros fué el de figurarse la historia y los planos como si todas las figuras estuviesen vestidas de blanco. Sobre este supuesto distribuia sus primeras luces donde creia ó conocia que debian estar ; y degradando desde allí hasta lo mas apartado , las iba disminuyendo ; por lo qual vemos en sus quadros muchas ropas blancas ó amarillas delante. Yo pienso que fué máxima de Rafael y de la Escuela Florentina el servirse de los colores muy claros en los primeros términos de los quadros , pues veo que los Lombardos y demas Coloristas usáron siempre en aquel sitio de los colores puros , es á saber , roxo , azul y amarillo , los quales son mas á propósito para acercar los objetos que no los blanquizeos ; porque el blanco da siempre un efecto de ayre á los colores , y apaga su vivacidad. Ademas de esto tenia Rafael otra máxima aun mas errónea ; pues ponía una luz igual sobre las ropas que de su naturaleza debian ser de color puro , esto es , hacia un vestido azul , como se ve , por exemplo , en el Apóstol que está sentado en la delantera del quadro de la Transfiguracion , y le ponía luces del todo blancas ; lo qual no es posible , siendo las sombras y las medias tintas tan fuertes como las hizo : y esto es lo que yo llamo subir los colores hasta cerca del blanco en las luces , y baxarlos hasta tocar el negro en las sombras en la delantera del quadro. La misma regla llevaba en los oscuros , pues comenzaba poniendo la mayor fuerza de ellos delante , y los iba degradando hasta topar con los claros. Este método era muy de su gusto , porque da mas relieve , y se traen los objetos mas adelante que con ninguna otra práctica , pues las partes que estan delante son las mas fuertes ; pero es contra la propiedad y efectiva verdad de la Naturaleza , siendo así que un paño claro jamas puede figu-



carse obscuro, como le hizo Rafael: el qual, por seguir esta práctica, debió abandonar la de los reflexos, que tanto sirve á la claridad y á la Gracia.

La referida práctica de Rafael es menos impropia para empleada en un quadro pequeño que en uno grande; porque en aquel puede haber poca variedad en el Claroscuro, debiendo ser pequeñas las masas, para hacer adelantar ó retirar los planos y figuras. Por esta misma razon se vió precisado á usar poca degradacion; pues si hubiera usado mucha, su misma práctica le habria precisado á hacer las figuras del segundo plano sin sombras y sin luces, y por consiguiente sin fuerza y sin efecto.

No digo yo que Rafael ignorase enteramente los efectos del Claroscuro, sino que su práctica de diseñar y de hacer venir adelante por medio del blanco y negro todas las figuras que su fértil ingenio le sugeria, le distraia de esta parte, haciéndole pensar solo en el Diseño; y aun por eso no se ven dos bosquejos coloridos de su mano. Si tal vez se halla en sus obras algun bello accidente de Claroscuro, proviene solo de la imitacion de la Naturaleza.

Rafael, segun todas las apariencias, dibuxaba sus pensamientos por modelitos de cera, para ver el efecto que hacian: y yo creo que los bellos accidentes que hay en el Eliodoro, y su masa de Claroscuro en la Transfiguracion, derivan del efecto que copió de sus modelos. Esto me parece que se ve en los quadros de la Escuela de Atenas y de la Teología, donde se nota que por aquella parte en que los modelos debieron producir naturalmente masas y sombras, allí hay buen Claroscuro; y en la parte opuesta á la luz no hay algun accidente de estos. Por accidente en Pintura entiendo todas las sombras que no pertenecen á la redondez ni á la degradacion, y que el Pintor es árbitro de hacerlas, ó no: por lo qual se llaman accidentes. Rafael, pues, no entendió esta

parte, ni tiene del Claroscuro mas de lo que da de sí la pura degradacion: y quasi me persuado que muchas veces se contentaba con poner en modelo una sola parte de sus quadros; porque se ven en ellos frecuentes errores del Claroscuro.

## §. VI.

### *Colorido de RAFAEL.*

**R**AFANEL NO TUVO exemplares que imitar en el Colorido, como los tuvo en el Diseño; y por eso se vió obligado á comenzar imitando débilmente la Naturaleza, como sucedió á los Pintores que le precedieron: y habiendo en sus principios practicado la Pintura á fresco, no pudo ni menos imitar exáctamente la verdad. Lo mismo sucedió á Corregio; pues vemos que en sus Frescos no es tan vario ni transparente como en sus quadros al óleo, y que solamente le queda de su propio estilo la Gracia y el bello Claroscuro. Ticiano no podia tener variedad alguna en esta manera de pintar; y si alguno por ignorancia quisiese probarme que la tenia, yo le podré demostrar que Rafael era mas vario en ella. Pero volvamos á Rafael. En su segunda manera, que tomó de Fr. Bartolomé, tiene ya un tono mejor de Colorido: no es tan pardo, y empasta mejor; pero es demasiado uniforme, todas sus figuras son morenas, y parece que tienen la piel gruesa y ordinaria. Este Gusto le duró mucho tiempo, y quasi puede asegurarse que nunca le dexó del todo.

Después de esta época comenzó á trabajar los Frescos del Vaticano, y dexó un poco aquella manera, tomando la otra mas acabada, y si se puede decir, tímida, bien que mas vária, como se ve en el quadro de la Teología. Comenzó á imaginar algunas carnes blancas, y otras mas morenas: tintas opacas, y otras transparentes; como se ve en el Christo y en los Angeles, que son de carnes mu-

cho mas delicadas que no los hombres ; y así este quadro es el mejor Colorido de quantos hizo á fresco , y en él adquirió gran práctica y franqueza de pintar ; pero esto mismo dió confusion á su Colorido , como se ve en la Escuela de Atenas. Se corrigió despues un poco en el Eliodoro , que pintó con alguna mas fuerza y soltura de pincel ; pero todavía no dió con el Colorido delicado , pues las mugeres y los niños son muy morenos. Finalmente la grande atencion que puso en el Diseño le hizo olvidar el Colorido en el quadro del incendio de Borgo. En él se ve que descuidó de las partes que guian á la perfeccion , y se aplicó á adquirir la práctica para despachar presto ; lo qual por otra parte le abria un camino mas llano para la fortuna ; y así sabemos que vivia mas como Príncipe que como Pintor.

Esto sucedia en el Pontificado de Leon X , que era muy indulgente y generoso con Rafael , porque lisonjeaba la ambicion de aquel Príncipe proponiéndole magníficos proyectos de Arquitectura para adornar á Roma , y restituirla al esplendor en que estuvo antiguamente baxo los primeros Emperadores. Estas ocupaciones causaron gran pérdida á la Pintura ; porque Rafael hacia pintar á sus discípulos , como lo conocerá qualquiera que compare las obras que hizo en tiempo de Julio II con las de Leon X. Despues de todo esto se despertó de repente Rafael , como he dicho arriba , y conoció que su reputacion habia padecido mucho ; y para enmendarse emprendió el quadro de la Transfiguracion con todo el cuidado posible.

En alguna parte de esta obra hay muy buen Colorido ; pero no es igual en el todo , y los hombres tienen mucho mejor color que las mugeres. Hay partes que no pintó Rafael , como se ve en el energúmeno y su grupo , donde se conoce el pincel tímido de Julio Romano. Las cabezas de los Apóstoles de la parte opuesta estan repin-

tadas por Rafael, pues se notan todos sus retoques francos y magistrales; pero con todo eso hay demasiada uniformidad en el tono del Colorido, y las carnes parecen duras y secas. Por máxima general usaba poco los colores amarillos y rojos. Entendia muy bien el efecto que hace la obscuridad en los colores, aniquilándolos y convirtiéndolos en pardos y negrizcos. No aprovechándose de los reflexos, trabajaba solamente con claros y oscuros, con los cuales componia las medias tintas: por lo que son todas ellas grises; y como las carnes finas piden mas variedad que no las ordinarias, y Rafael, segun acabo de decir, no usaba los reflexos, sus carnes son muy uniformes y de color ordinario.

Fué desgracia para la Pintura que Rafael en su buen tiempo no hubiese pintado de su mano quadro alguno entero al óleo, y que los hiciese bosquejar todos á sus discípulos, y principalmente á Julio Romano, cuyo Gusto era naturalmente duro y frio, y tenia pincel muy tímido, aunque liso y acabado. Digo que fué lástima que Rafael no hubiese pintado entonces por sí mismo ningun quadro, porque habriamos visto lo que sabia hacer en quanto al color; pues vemos claramente en el quadro de la Transfiguracion que las cabezas de los Apóstoles, que fuéron repintadas por él, y que por el carácter admiten pinceladas vivas y empastadas, son de un colorido bellísimo. La de la muger, que está en la parte delantera del quadro, es al contrario muy parda. Yo creo que quando el quadro estaba reciente no era esta cabeza como se ve ahora, y que habiéndola retocado Rafael muy ligeramente para conservar lo liso y acabado de Julio Romano, el color sutil sobrepuesto no habrá resistido al tiempo. En la misma figura hay una pequeña correccion en el dedo grueso del pie, donde se advierte que para cubrir el error, necesitó empastarle mucho; y aquel lugar está mejor pintado y colorido que lo demas. La misma correccion se

ve en otro dedo pulgar de la mano escorzada del Apóstol que ocupa el lugar mas anterior, y por eso aquella parte está igualmente mejor pintada y conservada. Esto que digo se conoce mejor en el retrato de Rafael que se conserva en la casa de Altoviti de Florencia, en el qual se ve un gusto de pintar parecido al de Giorgion y de Corregio, mas que al del mismo Rafael en las demas obras, en las quales solamente brilla su Diseño, su correccion, y la superioridad de esta perfeccion sobre los demas Pintores.

No debe causar maravilla que los quadros que Rafael pintó á fresco sean de mejor colorido que los que pintó al óleo; porque para ello hay diversas razones. Tenia mas práctica de trabajar á fresco que de ninguna otra manera. Los colores de tierras que usaba parecen mucho mas hermosos á fresco que no al óleo. Rafael no podia servirse de sus discípulos para bosquejar sus obras á fresco, como hacia al óleo con Julio Romano, que le bosquejó quasi todas sus cosas. Es forzoso que se conozcan estos bosquejos en los quadros despues de acabados; pues si se hubieran de repintar del todo, seria inútil hacerlos. Rafael tenia demasiadas ocupaciones, y el inventar y diseñar tantas cosas no le dexaba tiempo para poder pintar de su mano sus quadros; y así no hacia en ellos mas de lo que Julio Romano no podia hacer. Ademas de esto vivió demasiado poco para ver la alteracion que padecian sus pinturas, y por eso se contentaba con retocarlas ligeramente, pero con diligencia; pues yo creo que no las dexaba de la mano hasta que las creia bien acabadas. Pero la Pintura al óleo tiene el inconveniente de que el primer fondo comparece siempre luego que la humedad y el graso del aceyte se han exhalado: y así, quando los quadros son viejos, pierden el lustre de la última mano, y se descubren todos los claros y las correcciones que se hicieron sobre lo que está debaxo.

De lo dicho concluyo que Rafael supo colorir muy bien alguna vez ; pero que no tuvo bastante práctica de la Pintura al óleo para pasar por un gran Colorista al lado de sus contemporáneos Corregio y Ticiano , que fueron muy superiores á él en esta parte. En quanto al colorir á fresco superó á todos los demas Pintores de la Escuela Romana , y se igualó á los mejores de las otras ; pero como este género de Pintura es muy imperfecto , no creo deberle juzgar en él con rigor. Al óleo no fué tan excelente que merezca mi admiracion.

## §. VII.

### *Composicion de RAFAEL.*

Fué RAFAEL en la Composicion. no solo excelente , sino maravilloso : y esta parte es la que debe hacerle mas honor , pues fué inventor de ella , no habiendo tenido modelo que imitar de los antiguos ni de los modernos ; y así puede decirse que añadió á la Pintura esta parte que los antiguos , segun la idea que tenemos de sus obras , no poseyeron con tanta perfeccion. Si hubiese poseido las demas en el grado que poseyó esta , habria sido sin contestacion el primer Pintor del mundo.

La principal cosa que debe contarse en un quadro es la Invencion , esto es , la Expresion de la verdad de un asunto ; y en esto Rafael no ha tenido quien le iguale. Ninguna de las figuras que puso en sus historias podria servir á otro asunto diferente. El pensativo , el alegre , el triste y el colérico , todos estan puestos en su perfecta situacion. Y no es expresivo solamente en cada figura , sino que el todo de la historia y los episodios de ella corresponden igualmente á la pasion de la figura principal. Sobresale su gran talento en la maravillosa variedad con que supo declarar una misma Expresion , haciendo

algunas veces servir muchas figuras á un solo movimiento, y á la Expresion de un único miembro; y esto no acaso, ni segun la apariencia del quadro, sino segun la verdadera dignidad y fuerza de la Expresion que se requiere.

Se ve en sus quadros variedad de cosas sin contradiccion: pasiones violentas sin afectacion y sin baxeza. Señaló alguna vez la Expresion hasta en el movimiento de un dedo, y en el efecto que hacen las pasiones en los tendones de los miembros. Sabia servirse, y hacer hermosas, por la ocasion y manera de acomodarlas, muchas cosas que en diferente caso habrian sido defectos. En suma, entre un quadro de Rafael, y otro de qualquier Pintor, hay la misma diferencia de Expresion que habria entre Alexandro Magno, ú otro heroe, y un comediante que en el teatro le representase: el qual podria hacer estudiadamente todas las acciones y movimientos que haria el original; pero en el heroe serian naturales, y producidas por puro impulso del ánimo y de la razon. Esta diversidad proviene de que los otros Pintores, fuera de Rafael, no han sabido hallar los justos movimientos que el alma produce en el cuerpo; ni han considerado que todo extremo es vicioso, y que toda accion llevada al exceso es de un hombre sin juicio. En vez de personas enojadas han hecho figuras frenéticas; y quando han querido significar la moderacion, han representado personas que parece que ni aun piensan en la pasion de que deben ser agitadas.

Este medio tan difícil no se puede hallar sino por el camino que siguió Rafael. Es premio de un grande ingenio; pero no de aquel fogoso que vulgarmente se cree propio para la Pintura, sino de aquel contenido y filosófico que pesa y reflexiona las cosas: pues el ingenio á propósito para la Pintura no se funda en la vivacidad, sino en un espíritu capaz de sacar bien las consequen-

cias, y de distinguir lo bueno de lo malo : á que debe añadirse un corazon sensible y dócil , donde se impriman fácilmente las pasiones y las virtudes. Tal era sin duda el espíritu de Rafael ; pues á no ser así , no era posible que hubiese podido poner tanta variedad en sus composiciones , necesitando tener la capacidad de variar sus propios afectos , y concebir con gran claridad lo que debe hacer una persona puesta en una determinada situacion , para saberla representar en Pintura. El espíritu precede á las acciones ; y así el que no haya imaginado bien la cosa , no la podrá pintar ; y si lo consigue por estudio y artificio aprendido de otros , pintará un cuerpo sin alma , y nunca hará en el ánimo de los espectadores aquella impresion que es necesaria para calentar su imaginacion al tiempo de representar la accion que se desea.

Para este fin tenia Rafael una práctica segura, y totalmente distinta de los demas Pintores ; pues estos ponen toda su atencion en el grupo y composicion de cada figura , segun el contraste y reglas del arte. Rafael comenzaba por representarse el fin de su historia , y todos los objetos , segun la Expresion general : luego pensaba cada figura en particular , y no disponia ninguna sin examinar antes bien la razon de todo lo que habia de explicar en ella , comenzando por ordenar en su postura natural los miembros que debian obrar segun la pasion del ánimo ; y dexaba mas ó menos en reposo aquellos que no tenian parte en ella. Observaba la conveniencia y el carácter de cada figura : sabia que una persona virtuosa debia mostrar moderacion : que un filósofo ó un Apóstol no debe moverse como un soldado ; y finalmente sabia por estos medios demostrar la simplicidad de espíritu , la devocion , y las pasiones interiores y exteriores. Llamo pasiones interiores aquellas que en Pintura se deben expresar por las partes pequeñas y miembros mas ligeros,



como por exemplo los ojos , la frente , la nariz , la boca , el dedo , y todas las extremidades , en las cuales reside el primer movimiento de todas las pasiones , pues el exceso de ellas no admite moderacion ; y quando mueven todo el cuerpo , entonces es quando las llamo exteriores.

Cuidaba Rafael de no figurar las acciones acabadas; esto es , quando al hombre no le queda que hacer otra cosa en ellas. Por exemplo , uno que anda , quando ha acabado un paso , no le queda que hacer mas que empezar otro : y esta postura no hará en un quadro tan animado efecto como la de una figura que se represente en el acto de no haber aun acabado el paso ; porque la imaginacion del espectador se ocupa en representarse que la figura le va á acabar , y concebirá que la accion no puede parar allí , como se lo representaria si estoviese ya acabada. Una persona que arroja , toma ó da una cosa , hará mejor efecto en Pintura , que otra que ya haya arrojado , dado ó tomado la tal cosa ; porque entonces la accion está ya acabada , y la figura queda sin oficio.

Poseia tambien Rafael aquella oculta finura que no conocen ordinariamente los Pintores , esto es , la laudable facilidad y aparente descuido , que no se adquiere sin sumo juicio : el arte de ocultar con habilidad un miembro , una mano , un pie &c. ; pues donde no se ve alguna de estas cosas , no es que Rafael no la supiese hacer bien , sino que la ocultaba de propósito , por no mostrar partes ociosas , ó que quitarian á las principales algo de su Belleza ; y muchas veces ocultaba algunas partes por la forma fea que habria sido preciso darlas en aquel determinado lugar.

Alguno se admirará de que yo prefiera la Composicion de Rafael á la de todos los demas Pintores , y por eso quiero dar la razon , á fin de que se puedan cotejar mis ideas con la verdad , y juzgarme.

En general la Composicion es de dos maneras : una la

de Rafael, que es la expresiva, y en ella se pueden tambien contar Pusino y Dominiquino; y otra la que busca el solo Efecto, esto es, la que pone su principal atencion en llenar agradablemente de figuras un gran quadro.

De este segundo género fué inventor Lanfranco, y le siguió Pedro de Cortona; ambos dexaron á la posteridad grandes exemplos de su Gusto, el qual agrada á los ojos de muchos; pero es muy frio para los inteligentes. Yo doy la preferencia á la manera de Rafael, porque quanto hacia lo hacia con razon, y nunca se dexó llevar de ideas baxas, ni de la misma Belleza en las cosas accesorias, quando podia distraer la atencion de la figura principal. Pusino incurrió muchas veces en el defecto contrario, como lo prueba su famosa Adúltera; pues quedaria un quadro muy ordinario si se quitasen de él las cosas accesorias. El Christo está muy mal executado; y pudiendo haber hecho de los acusadores un grupo de gente de consideracion, y representar á Christo como un Juez divino, se ve que puso su principal atencion en el discurso que hacen las personas mas indiferentes del quadro. En el Pirro es el fondo, y las figuras apartadas de mas allá del río, lo que hay mas bello. Los soldados de delante lo son tambien: gracias á que repitió en ellos el Gladiator. Las mugeres son ordinárisimas. En general Pusino descuidaba las cosas principales; y los episodios de sus Composiciones son lo único que se admira en sus quadros. No tenia ideas tan elevadas como Rafael: afectaba la erudicion; y casi llegó á sospechar que compuso algunos quadros expresamente para hacer muestra de lo que habia visto ó leído de los antiguos. Era menos noble y menos gracioso que Rafael: quando aspiraba á ser noble, quedaba frio; y si queria ser gracioso, era pequeño y ordinario. Su Asuero da testimonio de su frialdad. Ester es hermosa, pero estatua. El grupo de las criadas que la sostienen es

demasiado simétrico , y de accion concluida. Las figuras del lado parece que han aprendido sus movimientos como los soldados el exercicio. Pusino en fin es excelente en la Expresion de las figuras ordinarias , y de carácter baxo y violento. Sus fondos son hermosísimos ; y toda su excelencia consiste en lo que puede llamarse economía de un quadro , esto es , en imaginar bien el lugar donde sucede la accion y donde estan las personas , y cuidar poco de la Composicion de ellas.

Dominiquino tenía mucha Expresion y Diseño. En todas su cabezas hay una Expresion ; pero no se puede determinar de qué especie ; á no ser un ayre de miedo que ponía en todas , viniese ó no viniese al caso ; de modo que es mas un carácter ó un gesto , que una Expresion. Esto se acomoda únicamente á los muchachos , en quienes hay poca fuerza y variedad ; y por eso los de Dominiquino tienen este mérito. En las otras figuras es frio y monótono. Muchas de sus ideas son baxas y ordinarias ; y con todo eso las repetía demasiado , y tenía asuntos favoritos , que repetía continuamente. Por fin yo creo que para hacer una Composicion perfectamente expresiva se necesitaria que Rafael dispusiese las figuras , Pusino el fondo y los atributos , y Dominiquino los muchachos ; y de este modo no habrá quien no conceda que la parte principal y mas excelente es la de Rafael.

Hecho el cotejo de Rafael con los Pintores de la primera manera de Composicion , pasemos á la segunda , que he dicho ser la del Efecto ; y en esta tampoco hallo que se le pueda comparar ninguno ; porque á todos los demas falta la primera y mas esencial parte de la Pintura , que es la verdad. No interesan ni ocupan el ánimo de los espectadores ; y en qualquiera asunto que representen , las figuras y los caracteres son los mismos. Semejantes quadros no pueden producir ningun buen

efecto moral, que es el fin de la Expresion de la Pintura: la qual, sin ningun trabajo, y antes con deleyte, nos enseña la virtud, y la hace fermentar en nuestros corazones.

Algunos dirán que los Pintores de *Máquinas*, como Lanfranco y Berretino, no pueden sujetarse á una exácta verdad, transportándolos el fuego de la Composicion fuera de los límites de la escrupulosa exáctitud. Pero yo les responderé que no veo menos obligacion de observar la verdad en una Composicion de cien figuras, que en una de diez; y así esta razon no puede excusar á ningun Pintor con las gentes de juicio; tanto mas que yo hablo aquí de la Invencion, y no del Efecto que pertenece al Claroscuro, en el qual convengo que Rafael no poseyó todo lo Ideal que se necesita; pero sin embargo, ningun otro Pintor ha hecho quadros mayores, ni mas llenos de figuras. En ellos supo disponer excelentemente sus grupos: los enlazó bien entre sí: cada figura en particular es lo que debe ser; y todo segun la mas exácta verdad. Despues de esto ¿qué excusa podrán hallar los Maquinistas para su manera?

Advierto aquí de paso que no se deben juzgar algunas invenciones de Rafael por qualquiera estampa de ellas, sino por las que él mismo hizo executar por sus discipulos. Aquel grande hombre hacia como deben hacer los hombres de juicio, que despues de haber dispuesto confusamente su invencion, se aplican á poner en limpio cada grupo, y cada figura en particular, repasando diferentes veces, y en diferentes diseños toda la Composicion. Esto no proviene de falta de talento, sino de un juicio que se contenta difícilmente. ¡Dichoso el Pintor que en cada obra se mejora y aprende, y que halla en su ingenio recursos nuevos para adelantar siempre en sus obras!

## §. VIII.

*Ideal de RAFAEL.*

**P**or Ideal entiendo aquello que vemos solamente con la imaginacion, y no con los ojos corporales. En todas las partes de la Pintura entra lo Ideal. Entra en la parte que consiste en la eleccion; esto es, en escoger las Bellezas de la Naturaleza, y separar las imperfecciones. Entra en el Diseño, y consiste en producir la Belleza sobrenatural, y en el arte de unir varias partes hermosas de manera que convengan entre sí. En el Claroscuro consiste en las masas y los accidentes buscados á propósito para aumentar la Belleza de una obra. En el Colorido es la eleccion del tono que se da á las cosas que se representan, y el uso de los colores mas ó menos fuertes, y mas propios para recibir los rayos de la luz; y en el escoger y emplear estas cosas con acierto y arte consiste lo Ideal del Colorido; así como en el tono general de la armonía que se da á un quadro. Lo Ideal de la Composicion consiste en imaginar una accion que no se haya visto: en dar expresiones que no se pueden copiar de la Naturaleza; y en usar accidentes é ideas poéticas. En fin lo Ideal entra hasta en el carácter que se da á las figuras que se representan, en el gesto de las caras, postura y movimiento de las manos y pies, y aun de todo el cuerpo, segun el temperamento que se les quiere dar para que hagan mas efecto, y den mas variedad al quadro.

No hay que maravillarse de que yo ponga entre lo Ideal de la Composicion el carácter de las formas, por decir que el carácter pertenece al Diseño. Se deben distinguir dos partes. La primera es el pensar la cosa y adaptarla al lugar que corresponde: y esto toca á la Com-

posicion. La segunda es la execucion; y esta es propia del Disefio, el qual debe cuidar de que todas las líneas tengan el mismo carácter.

Me atreveré aun á decir que puede haber Ideal en la Composicion de los vestidos; pues para representar un hombre que corre rápidamente seria preciso, copiando la Naturaleza, hacer que la ropa se apartase demasiado del cuerpo por una parte; y para hacerlo de otro modo quando conviene es necesario usar de lo Ideal. Si por exemplo un Angel vuela, es menester mostrar en sus ropages si sube ó baxa; y en cada miembro y en toda la figura dar á conocer por los pliegues si está actualmente en la accion, ó si acaba de hacerla: si el movimiento ha sido blando, fuerte ó violento; y si es el principio ó el fin de él. En suma yo creo que hasta en los cabellos debe entrar lo Ideal.

Para concebir y aprender qué cosa es este Ideal, y hasta donde se extiende, aconsejaria yo á los Pintores principiantes que leyesen los Poetas; porque estos nada han escrito que no lo hayan imaginado primero, y los que han sabido escoger lo mas bello de sus ideas, esos son los mas excelentes: de modo que en ninguna arte sobresale tanto lo Ideal como en la Poesía y en la Pintura, quando las maneja un grande ingenio; y por eso decian los antiguos, que la Pintura es una Poesía muda, y la Poesía una Pintura parlante. Pero volvamos á Rafael.

No usó lo Ideal en la Pintura mas allá de la Naturaleza; pero tenía mucho de ello en la execucion de los caracteres que queria representar. No se opone á esto el gusto con que hacia las cabezas de sus Virgenes; porque esto proviene de la Belleza de la Expresion. Rafael hacia visibles la modestia, la nobleza, la honestidad, y el amor á su divino Hijo, y por eso nos encanta; pero quien tenga un gusto fino convendrá conmigo en que si la hija de Niobe estuviese en una Expresion semejante,

aventajaria mucho á las Vírgenes de Rafael; pues pareceria que este pintaba una Reyna con toda su nobleza y gracia; y el artífice antiguo una divinidad, y la Madre de los Dioses.

Rafael mudó y mejoró la Naturaleza en quanto á la Expresion; pero la dexó como la halló en quanto á la Belleza: y tal vez se podría aun hallar mas perfecta en los objetos visibles. Generalmente daba á sus figuras un ayre muy agradable, que muestran las virtudes que poseian; pero son siempre personas humanas. Su Christo parece solamente un hombre quando se compara al Júpiter ó al Apolo. Sus Padre-Eternos se pueden hallar en la Naturaleza, y tal vez mas hermosos que los suyos. Para que sus figuras pareciesen divinas era preciso que hubiese dado á sus cabezas mas ayre de magestad, y que hubiese mostrado menos las partes que denotan la mortalidad. La piel arrugada, y los ojos turbados muestran la debilidad de la Naturaleza. ¡Qué impropiedad representar al Criador de todas las cosas sujeto á las miserias humanas! Ya que ha prevalecido la costumbre de representarle baxo la figura de un anciano, es menester hacerlo de modo que aparezca lo venerable de la edad, sin sus imperfecciones, y que llene nuestra imaginacion de la grande idea que debemos tener del Omnipotente; y no es necesario atenerse tanto á la verdad como hacia Rafael, que le representaba con las miserias de la vejez.

Los Griegos fuéron excelentes en esta parte Ideal. Quando representaban las figuras de los Dioses no mostraban las venas ni los tendones, ó á lo menos no señalaban tanto estas cosas como en los hombres. Si alguno me opusiese que á Hércules le representaban con dichas cosas muy visibles, responderé que es así, quando querian significar á aquel héroe vivo, ó reposando de sus trabajos: y entonces no era Dios; pues á suponerle tal, no le creerian cansado. En el sistema del Paganismo una

cosa era ser Dios; y otra heroe ú hombre divino. En fin, esta manera de representar la divinidad como yo digo se puede ver en el Júpiter y en el Apolo que hoy estan en el Museo del Vaticano.

En la armonía y concordancia de las formas son tambien los antiguos muy superiores á Rafael. Este conoció como debia hacer la frente, por exemplo, serena ú ofuscada, pensativa ó alegre &c.; pero no advirtió qué nariz ni qué mexillas dirian bien con aquella frente. Quando los antiguos hacian una frente ancha y serena, hacian tambien la nariz quadrada, y las mexillas de la misma forma y carácter. En fin, las cosas bellas de los antiguos tienen de particular, que por una parte de la cara se puede conocer el carácter de todas las demas; lo que en Rafael no sucede, porque se podria quitar la nariz de sus caras, y poniendo otra no haria disonancia. Sus Vírgenes tienen todas frente serena, porque así pretendia manifestar la nobleza y el pudor; pero lo mismo se halla en las cabezas de las hijas de Niobe. Rafael hacia esto por motivo de Expresion, y no de Belleza: pues si hubiera buscado esta, habria unido á aquella frente una nariz de contorno moderado, y no tan cargada como la hacia; pero como no buscaba otra cosa mas que la Expresion, descuidaba todo lo demas. Hacía redondas las mexillas de dichas imágenes, para dar á sus Vírgenes el ayre de juventud; pero esto no concuerda con la verdad, porque una persona que tenga las mexillas carnosas, tiene siempre la frente dividida en varias partes por el volúmen de los músculos. El Antiguo no es así, porque todas las partes concuerdan unas con otras. Las bocas de las Vírgenes de Rafael tienen todas un pequeño movimiento de risa, para denotar el amor y la inocencia de la juventud; pero esto no viene bien con la verdadera Belleza. Lo mismo podria decir de la Expresion de modestia que ponía en los ojos.



De todo esto infiero que Rafael no era Ideal en la Belleza, sino solamente en manifestar la Expresion. Si alguno queda poco satisfecho de mis razones, que me diga por qué Rafael no hizo jamas los Angeles tan bellos como deben ser; pues siendo figuras puramente ideales tiene campo la imaginacion del Pintor para explayarse en Belleza quanto quiera. Que me diga tambien por qué no pintó á Venus y á las Gracias en el Gusto de los antiguos, ó en otro que se le acercase. Quando no tenia alguna Expresion fuerte que pintar, era un puro imitador de la Naturaleza, y no sabia qué cosa era Belleza Ideal. Por esto creo poder concluir que Rafael tenia excelente Gusto, y poco Ideal en el Diseño; en el Colorido menos, y en el Claroscuro nada. Que en lo general de la Composicion tuvo mucho Ideal, y en la Expresion tambien mucho, y mucha Belleza. De esto se infiere quan alabado debe ser en la Composición, Expresion y simetría de los cuerpos de ciertos géneros de figuras: que su Gusto en el Diseño era excelente, y que abrió el camino de los bellos ropages, por mas-que en ellos tuviese muy poca variedad.

## CORREGIO.

### §. IX.

#### *Reflexiones generales sobre el Gusto de CORREGIO.*

CORREGIO comenzó, como todos los demas Pintores de su tiempo, por un Gusto seco y servil de la Naturaleza; pero se libertó de él mas presto que ninguno de ellos. Pretenden que no conoció el Antiguo; pero esto se desmiente al ver que compuso algunas figuras de mugeres semejantes á la Venus de Médicis; y ademas, Andres Mantegna, su maestro, era tan apasionado de las cosas

antiguas , que sus émulos decian que hacia mal en no pintar sus quadros de un solo color pardo en vez de color de carne ; porque así á lo menos parecerian bajos relieves antiguos. Tampoco esta crítica era justa ; porque Mantegna no tenia la Gracia , ni la Belleza , ni el Gusto de los antiguos ; ni mas de bueno que el deseo de imitarlos. Finalmente quieren muchos que Corregio hubiese aprendido la Pintura de Mantegna ; y esto parece verisimil , porque las primeras pinturas de aquel tienen algo del Gusto de este , bien que un poco mas suave ; y siendo así , no parece probable que un discípulo de un tan acérrimo partidario del Antiguo no le haya conocido. Tambien quieren muchos que Corregio no estuvo jamas en Roma ; pero otros dicen que sí , y que tomó la idea para pintar la cúpola de Parma de una que habia en la Iglesia antigua de Sancti Apostoli de Roma. La verdad es que de estas cosas no se sabe nada de cierto ; y lo mismo digo de otras mil historias que se cuentan de él , que estan llenas de contradicciones.

En quanto á su primer Gusto me atrevo á decir que era sequisimo y mezquino , no obstante que hacia sus figuras del Natural ; pero luego abrió los ojos , y vió que no bastaba imitar la Naturaleza en todo , sino que era necesario escoger lo bueno entre lo malo para que la Imitacion fuese agradable. De este modo conoció que su Pintura no tenia la fuerza suficiente para imitar la Naturaleza en toda su extension , y que era menester imitar el efecto de la Naturaleza , y no á ella. Con esta reflexion mudó su primer Gusto en otro mas suave : y reflexionando que la sola redondez de las partes no constituia la verdadera Imitacion , y que era necesario interrumpir esta redondez variando las formas , descubrió un nuevo Gusto de Diseño no conocido antes de él. Comenzó , pues , á practicar aquel Gusto ondeado , que da tanta elegancia á la Pintura. Le ayudaron á esta práctica los con-

tornos de los objetos de su propio país, porque las personas de Lombardía son como las figuras que él pintaba. En fin, se fué perfeccionando hasta dar la última fuerza á sus pinturas, y se formó un Gusto original, que ni menos ha sido imitado despues. Los Caracis procuráron hacerlo; pero le siguiéron, y no le imitáron. Luis Caraci es demasiado duro, y muy uniforme: Anibal variaba poco las formas, y donde Corregio hacia los contornos ondeados, él los hacia circulares, y nunca usaba los convexós. No digo nada del Colorido, porque nunca los Caracis sobresaliéron en él, y fuéron siempre opacos. En suma, Corregio y Rafael han sido poco imitados, porque poseyéron una parte demasiado grande del arte. Rafael era excelente en lo Ideal de la Composicion, y Corregio en lo Ideal del Claroscuro, y en una parte del Colorido. Vamos ahora á exáminarle en las partes mas importantes de la Pintura, y comencemos por el Disefio.

## §. X.

*Disefio de CORREGIO.*

El primer Gusto de Disefio que tuvo Corregio fué, como he dicho, seco, servil y recto. Despues hizo como los inventores del arte, que con su ingenio le sacaban de la Naturaleza misma, descubriendo poco á poco en ella la variedad de los contornos. Yo conjeturo, juzgando solo por la apariencia, que Corregio vió el Antiguo, y que procuró imitar su Gusto. Quizá no le vió como se ve en Roma; pero le veria como se puede ver en Parma y en Módena: esto es, en poca cantidad, y poco excelente; pero á un gran talento basta ver la muestra de una cosa para despertar en él las ideas de lo que es. Conjeturo que seria así, porque no se ven obras de Corregio. que sean medio entre su manera seca, y su gran Gusto:

lo que prueba que alguna razon hubo para que diese este salto de repente. Una porcion de antigüedad pudo hacer en el ánimo de Corregio la misma impresion que hiciéron en el de Rafael las obras de Miguel Angel. Pero este efecto no habria tenido lugar sin la disposicion interior; porque los objetos exteriores no hacen mas que fermentar en nosotros los principios que tenemos embotados y sin ejercicio.

No me maravillo de que sepamos tan pocas particularidades de la vida de Corregio, porque todos sus historiadores le pintan de un carácter timidísimo. Puede ser que viniese á Roma, y que fuese conocido de muy pocas personas, como sucede á muchos jóvenes Pintores; y si no fué así, es preciso que hubiese estudiado con un esmero increíble alguna obra antigua, ó que hubiese sacado su bello Gusto de Diseño, y su grande manera á fuerza de buscar la variedad en las formas y en el Claroscuro; pues deseando interrumpir siempre los contornos con los Claroscuros para variar continuamente las tintas, descubriria que no le era posible conseguirlo con sus contornos rectos y simples; porque si la forma exterior es así, las interiores no pueden ser ondeadas. En su primer estilo se ve esta dificultad, pues en nada se parecen aquellos contornos á los de su gran manera, en que son todos ondeados; esto es, compuestos de líneas curvas, cóncavas y convexas; y si hay alguna recta, apenas se ve. El efecto que producen estas líneas curvas es la Gracia, que cabalmente es la que caracteriza á Corregio. La línea convexa engrandece, y la cóncava da ligereza. Los antiguos mezclaban mas líneas y ángulos que Corregio en sus contornos, pues los componian de rectas, convexas, cóncavas y ángulos; y aquel usaba solamente las dos opuestas, cóncava y convexa. Por esto algunas veces es amanerado, demasiado grueso y ordinario; lo qual resulta de haber usado la línea con-

vexa en vez de la recta, ó la cóncava en lugar del ángulo. Esto hace que no tenga el Gusto nervioso de Rafael, ni el noble y caracterizado de los antiguos. Sin embargo de eso, no es tan despreciable como algunos creen el Diseño de Corregio; pues á lo menos tiene una parte de perfección, y esta la mas Ideal, en que consiste la Gracia.

## §. XI.

*Clarobscuró de CORREGIO.*

En esta parte del arte fué Corregio eminente á lo sumo: y me maravillo que los Pintores sean tan ciegos que no alaben en él mas que el Colorido, qué no es el mejor. Si entendiesen la profesion, comprehenderian luego que el fuerte de aquel grande hombre está en la redondez y en la verdad de su Clarobscuró, y que si le quitasen esto, quedaria inferior á Giorgion, Ticiano y Wandeyk. La gracia que resulta de la redondez y de su Gusto siempre vario, nos fuerza á confesar, que si no pintaba hombres perfectos, hacia figuras las mas graciosas del mundo.

Segun mi juicio, Corregio venció á todos los demas Pintores en la parte del Clarobscuró. Rafael, como he dicho en su lugar, no llegó á dar á sus figuras el efecto mismo de la Naturaleza; y por consiguiente faltó á la verdad en esta parte. Verdad en Pintura es aquello que es subsistente y efectivo, que no está sujeto á contradicciones, y que no es diferente de la cosa misma. Segun la verdad jamas nos presenta la Naturaleza varios objetos con la misma fuerza; y esto cabalmente era lo que Corregio entendia y executaba perfectamente. Las diferentes posturas y situaciones de los cuerpos hacen diferentes efectos de luz; y la misma forma de las partes varia los accidentes de ella: pues una cosa redonda forma un punto

luminoso, y un plano una luz extensa; y esto hizo concebir á Corregio, que no se debia dar á las diferentes cosas igual fuerza ni forma de luz: que la claridad interior de un quadro es diferente, segun estan iluminadas las partes del ayre intermedio; y que la mezcla de la luz y las tinieblas forma una tinta parda. En fin, conoció que era necesaria una variedad continua; y así nunca repetia la misma fuerza ni en el claro, ni en el obscuro.

Hay en Corregio otra qualidad que aumenta mucho la Belleza de sus obras, y esta es el haber sabido dar á cada sombra el mismo tono de su color. Por exemplo, en sus quadros se distingue muy bien la sombra de un paño de color de rosa, de un paño roxo: la de una carne blanca, de la de una morena. Para dar fuerza á las carnes blancas no las hacia sin sombras, sino que hacia estas con reflexos; y quando debia usar del blanco hasta el último tono, le oponia otro color mas obscuro, á fin de dar distincion á las cosas, sin usar jamas de contraposiciones afectadas; pues nunca iluminó una materia obscura para hacerla servir de fondo claro á la sombra de una materia clara. En suma, dexaba cada color en su grado y dignidad.

## §. XII.

### *Colorido de CORREGIO.*

**T**UVO CORREGIO muy buen Colorido; pero poco delicado y fino. El fondo generalmente es pardo, como el color de las gentes de su pais. Sus carnes parecen demasiado sólidas y duras; lo qual proviene de sus colores amarillosos, roxizos y verdosos en las medias tintas. Quería imitar á la Naturaleza, y en ella la grasa hace el color pálido, la carne el roxo, y la humedad produce lo azulado; y en

estas cosas no hizo bastante reflexión Corregio. Por eso sus figuras parece que tienen la piel demasiado gruesa, y forrada de gordura. Sus sombras son demasiado uniformes y monótonas, y pecan un poco de morenas. En quanto á lo demas escogió muy bien los fondos de los ropages, y conservó admirablemente la degradacion de sus carnes. No se igualó á la vivacidad de Ticiano, ni á lo pastoso del pincel de Giorgion, ni á la delicadeza de Wandyck; pero era excelente en el pintar mugeres y niños. En general era muy armonioso; bien que su color en las figuras de hombre era demasiado liso.

## §. XIII.

*Composicion de CORREGIO.*

CORREGIO tuvo por modelos de sus Composiciones cosas poco interesantes, y por eso no hizo invencion alguna verdaderamente bella. Al principio sus Composiciones se dirigian mas al Efecto que á la Expresion; bien que siempre tuvo un poco mas de Expresion en los asuntos graciosos que en los serios. Caracterizaba bien los afectos del amor, aunque con poca variedad en las figuras; de manera que hay poca diferencia entre las cabezas de sus Vírgenes, y sus Venus y Ninfas. Acomodaba muy bien sus grupos; pero todos sus quadros parecen hechos para explicar las bellas masas de su Claroscuro, mas que para la Expresion propia de los asuntos. En los escorzos era excelente; y yo creo que hacia modelitos de cera de todas las figuras de su historia, copiando de ellos sus escorzos, y que á esto se reducian las reglas que tenia para componer; pues fuera de esto, todo es sueño, ó imaginacion muy apartada del bello Ideal. Aborrecia de tal manera las cosas rectas y derechas, que quasi no hizo cabeza alguna que no sea vista de abaxo ó de arriba.

## §. XIV.

*Ideal de CORREGIO.*

CORREGIO fué Ideal en aquella parte del Diseño que pertenece á la elegancia del contorno. En quanto al Claroscuro puede haber duda, porque quien hace las cosas siguiendo á la Naturaleza parece que no es Ideal. Pero con todo eso yo sostengo que lo era; porque es necesaria grande imaginacion para formarse de ella máximas y reglas seguras: y para executarlas constantemente es menester tenerlas perfectamente en la cabeza; pues como decia Rafael, para bacer una cosa bella es necesario tener en la idea un modelo mas hermoso que ella; y esto se debe llamar Ideal. No se puede negar que es cosa grande, y prueba de mucho mérito, saber hacer en un arte tan difícil cosas que producen efectos mas agradables que la misma Naturaleza. El natural nos muestra todos los objetos individualizados y dispuestos por medio de los infinitos grados del Claroscuro y de los colores; lo qual no puede imitar exáctamente la Pintura: porque si el natural, por exemplo, nos manifiesta alguna pequeña mancha ó pliegue en la sombra, la vemos en él mucho mas distinta que en la Pintura, por la razon de que allí la sombra es verdadera sombra, y en la Pintura no es mas que un color obscuro; y un quadro para ser visto necesita ser iluminado. La luz natural tiene en sí el esplendor, y en la Pintura no es mas que un color claro. Un quadro para ser visto se debe colocar de manera que no resplandezca, ni haga el mismo efecto que la luz, porque á no ponerle así, no se verá nada en él. Por este motivo es necesario que el Pintor en la execucion se sirva de ciertas reglas y razones que son puramente Ideales, haciendo las cosas que estan en la sombra mas obs-



curas que las que estan en la luz; pero no por eso debe pretender el Pintor hacerlas iguales á la verdad, porque esto es imposible. No teniendo el arte tanta variedad de grados como la Naturaleza, debe trabajar solamente por comparacion: esto es, que fingiendo una luz de qualquiera grado que sea, debe poner la segunda tinta de grado mas obscuro, como está en la Naturaleza, y así el quadro parecerá verdad; pues si se quisiere poner la media tinta como ella es en realidad, faltaria seguramente el color necesario para imitar la luz.

Habiendo probado que Corregio observó todas estas reglas con gran perfeccion, creo que se le puede dar el título de Pintor Ideal, y de sublime en la parte del Claroscuro. En quanto al Colorido no fué mas que imitador de la Naturaleza, á excepcion de la parte de los ropages, que supo escoger segun las masas que eran necesarias. Tambien conoció perfectamente la fuerza y grado de los colores, para hacer sobresalir, ó apagar lo que creia convenirle en la Composicion. Tuvo bastante de lo Ideal para ciertos enlaces de figuras en la Composicion; pero es un Ideal de Efecto, y no fundamental. En suma, Corregio sujetó todas las partes de la Pintura á la bella eleccion del Efecto y del Claroscuro; y todo lo bello que tuvo en las demas partes se deriva de este principio.

## TICIANO.

## §. XV.

*Reflexiones sobre el Gusto de TICIANO.*

Comenzó TICIANO á estudiar la Pintura en la Escuela de Juan y de Gentil Bellino; pero no se halla obra suya hecha segun el Gusto de ellos: por lo que creo se aplicaria solamente á copiar algunos de sus quadros para hacer estudios aparte. Giorgion estudió con los mismos Bellinos, y se adelantó á sus maestros antes que Ticiano; porque, segun yo pienso, su talento era poco mas ó menos como el de Corregio, y halló por el mismo camino un hermoso Claroscuro, y un Gusto mas relevado y fuerte que el de Bellino. Viendo esto Ticiano, abandonó á sus maestros, y se puso á estudiar á Giorgion, tomando de él la fuerza, la suavidad y la redondez; pero no pudo igualarle en lo grandioso del Gusto. No obstante eso se ve en la sacristia de la Iglesia de la Salud de Venecia un bello quadro de Ticiano, que es de un Colorido aun mas brillante que los de Giorgion, y que los que el mismo Ticiano hacia ordinariamente: y es cierto que supo engrandecer su manera, y mejorar su Gusto, tanto en las formas, quanto en el colorido; pero generalmente fué muy desigual, habiendo hecho obras admirables, y otras que no son buenas. Quasi pudiera decirse que el vicio es la virtud de la Escuela Veneciana, pues hacen pompa de la presteza de pintar, y por eso estiman mas á Tintoreto, que no por otras partes buenas que tenia. De aquí proviene que los de aquella Escuela son poco diseñadores; porque para dibuxar bien es necesaria mucha paciencia y mucha reflexion, á fin de meditar cada parte, y combinarlas todas entre sí. Ticiano, sin

embargo de que sabia diseñar bien , incurria frecuentemente en este vicio , por despachar presto ; pero con todo eso es superior en el Dibuxo á todos los demas Pintores Venecianos , porque tuvo juicio y paciencia para pintar quasi siempre copiando la Naturaleza ; bien que se cansaba poco la cabeza en estudiar las razones de ella , parándose solamente en sus efectos ; por cuyo medio adquirió un Colorido admirable , y fué la parte en que sobresalió en su buen tiempo. A los últimos de su vida mudó estilo por debilidad de la vejez , y dió en un Gusto baxo y ordinario , conservando , no obstante , un buen tono general de color.

Muchas veces era duro por querer despachar presto. Sus mejores obras se ven en Venecia : y entre otros quadros suyos hay uno bellissimo de una Venus en casa de Grasi , que se nota diseñado y pintado en su buen tiempo. El mejor de los quadros de este gran Pintor es el de San Pedro Mártir , donde se mostró gran diseñador y gran colorista , y parece que en él se excedió á sí mismo. Todas sus partes estan estudiadas del natural , sin que aparezca el arte con que se hiciéron ; y está pintado con tal franqueza , que parece hecho de idea.

En general Ticiano acababa poco las cosas ; pero con lo poco que hacia expresaba lo mismo que Corregio con toda su atencion y fatiga. Lo que en este era razon , en aquel provenia de una excelente Imitacion de la Naturaleza. Sus ropages son ligeros , y tienen algo de Ideal ; bien que pecan en menudencias y pequeñeces. Sus países son los mas bellos que yo conozco ; pero la parte en que mas sobresale es el Colorido , y en ciertos rasgos atrevidos , que serian necesarios para aumentar las bellezas de Corregio. En fin , nadie ha sabido tan bien como él usar las medias tintas sanguinas , que hacen tan bello efecto como en el natural.

## §. XVI

*Diseño de TICIANO.*

**T**ICIANO á los principios era seco en los contornos, y en esto imitaba el estilo de sus maestros. Despues engrandeció su Gusto, procurando imitar la Naturaleza; y finalmente, por dar libertad á su pincel, descuidó el Diseño, y dió en un Gusto ordinario y adocenado. Con todo eso hizo los niños mejor que ningun otro Pintor, de manera que Pusino le estudiaba siempre; y el Flamenco, que fué tan excelente en esta parte, la aprendió en los quadros de Ticiano. No hay duda que tenia talento para ser un gran Dibuxante, pues poseia mucha exáctitud de vista para imitar la Naturaleza y el Antiguo, si lo hubiese querido estudiar; pero su gran pasion á pintar no le dexó tiempo para hacer un estudio sólido; y así no me atrevo á decir que Ticiano fuese buen Dibuxante.

## §. XVII

*Colorido de TICIANO.*

**P**or desgracia tenemos tan pocos quadros de Giorgion, que apenas se puede conjeturar hasta donde llegó su habilidad; pero tenemos muchos de Ticiano quando le imitó, para que no nos quede duda á qual de los dos se deba atribuir el mérito de haber enseñado á la posteridad cómo se deben pintar los paños, y el uso que tienen los colores. Yo atribuyo esta invencion á Ticiano, pues se ve por sus quadros, que si no fué el inventor, usó de este arte como si le hubiera creado. Él fué el primer Pintor, despues de renacida la Pintura, que supo servirse ventajosamente de lo Ideal de los diferentes colores de las ropas. Antes de él todos los colores se usaban indiferen-

temente, y se pintaban quasi todos los vestidos con el mismo grado de claro y de obscuro. Ticiano y Giorgion conocieron que el roxo hace venir adelante las cosas: que el amarillo atrae y detiene los rayos de la luz: que el azul es sombra, y es á propósito para hacer grandes obscuros. Conociéron tambien los efectos de los colores xugosos, y supieron sacar ventaja de todas estas cosas. Con tales medios halló Ticiano la verdadera idea del bello Colorido, y cómo se da la misma gracia, claridad de tono, y dignidad de color á las sombras y medias tintas, que á la luz. Así supo expresar con cantidad de medias tintas la piel transparente: la piel gruesa con el color puro, mezclado de amarillo y negro: la gordura con lo amarillo; y en fin, así llegó á significar con cada tinta la verdadera propiedad de cada cosa: y advirtiendo ademas que las transparentes son de color mas indeciso que las opacas, y que la luz se detiene sobre las que no son transparentes, y que traspasa las que lo son, adquirió aquel grado eminente de Colorido en que no se le conoce competidor.

La Escuela Romana no ha tenido jamas práctica de buen Colorido: la Lombarda la ha tenido un poco mejor; y la Veneciana excelente. Esto proviene de que los Venecianos se han exercitado mucho en hacer retratos: lo qual da ocasion de pintar aprendiendo el arte por la Naturaleza, y de estudiar su grande variedad. Regularmente los que se hacen retratar gustan de que se les pinte con sus propios vestidos; y esto obliga al Pintor á imitar gran variedad de cosas, como terciopelos, rasos, tafetanes, paños, pedrerías &c., lo qual no dexa de avivar mucho el ingenio del Pintor que quiere hacerlo bien, y no puede excusarse de ejecutarlo. Los aficionados, viendo tales cosas bien imitadas, se acostumbran á aquel gusto de Pintura; y para complacerlos es necesario que el Retratista ponga en sus quadros un cierto

brillo picante , y que los haga ricos de variedad , á fin de que los retratados se vean como van regularmente. En Roma , donde domina el Gusto del Antiguo , se hace poco caso de esta variedad , y se procura executar las cosas con la mayor simplicidad posible. Los aficionados piden regularmente asuntos heroicos , en los quales la gran variedad es dañosa. Desde la infancia aprenden estas máximas , y se acostumbran á un Gusto de Colorido que no es tan vário ni verdadero como el Ideal y escogido.

Los Alemanes , Flamencos y Holandeses tienen mejor Colorido que los Romanos. Rubens y Wandeyk mejoraron mucho sus Gustos pintando terciopelos y rasos; y el primero se enamoró de tal manera de los reflexos y accidentes de luz que observaba en estos objetos , que hacia las carnes lustrosas como el raso. Habia estudiado á Ticiano ; pero el Gusto de este era poco compatible con el suyo : porque el Colorido del Veneciano es admirable y vário , y nunca se olvidaba de la armonía general ; y Rubens no sabia qué cosa era esta , y quando la queria buscar , hacia solamente montones de colores y de reflexos de un color sobre el otro , sin observar que quando los colores son en poco número , y falta alguno de los principales , hieren la vista , y no la deleytan. Voy á dar un exemplo evidente de esto.

Los colores del Arco Iris tienen entre sí una grande armonía ; pero si se quita el roxo , el azul ó el amarillo , se destruye luego aquella. Lo mismo sucederá en un quadro donde falte alguno de dichos tres colores ; y la razon de esto es , que la verdadera armonía no consiste en otra cosa mas que en el equilibrio de los tres colores principales roxo , azul y amarillo. Rubens ponía en sus quadros mucho de alguno de estos tres colores ; pero no sabia equilibrarlos como Ticiano , que lo executaba segun las reglas de la mas perfecta armonía ; y por eso se debe tener por el mas perfecto Colorista que ha habido.

## §. XVIII.

*Clarobscuro de Ticiano.*

Muchos han pretendido que Ticiano inventó una especie de Clarobscuro particular, que dicen es la que da á sus quadros aquel efecto admirable que hacen; pero estos se engañan, del mismo modo que los que pretenden que Corregio sea el mayor Colorista. Los mas, para alabar á Ticiano, dicen que sus figuras parecen de carne viva; y en esto mismo confiesan la excelencia de su Colorido. De Corregio dicen que la vista entra dentro de sus sombras, y que se puede poner la mano entre un objeto y otro; lo que nada tiene que ver con el Colorido: porque esto se puede hacer en un Diseño, y lo otro en la paleta de los colores. Si Ticiano tiene algo de particular en el Clarobscuro, deriva únicamente de su Colorido; pues conociendo que las sombras pierden la qualidad de sus colores, y que se convierten en tenebrosas, supo darles el tono que debian tener; y así por su inteligencia en el Colorido hizo algo de bueno en el Clarobscuro. Ademas, puso gran cuidado en imitar la Naturaleza, la qual copiaba regularmente: y como esta es tan vária, la misma variedad se halla en sus pinturas; pero no la estudió por los mismos principios que Corregio, pues solamente pretendió imitar lo que veia, sin añadir nada Ideal.

No quisiera que estas mis proposiciones se tomasen rigurosamente, y que creyese alguno que pretendo que Ticiano ignoró absolutamente qué cosa era el Clarobscuro, y Corregio el Colorido. Mi intencion no es esta, sino cotejar los méritos de los hombres grandes, y hacer ver las partes en que cada uno sobresale: pues en un arte tan vasto no es posible que un entendimiento solo y limitado pueda abrazarlas todas en el mismo grado de

perfeccion. Y así, no obstante lo que he dicho, no creo que los referidos grandes Pintores ignorasen del todo ninguna de las cosas esenciales á su arte; pero creo que cada uno tuvo alguna parte en que sobresalió mas que el otro. Rafael, por exemplo, parecerá haber alcanzado el mas alto punto de la perfeccion del Deseño á quien no considere las bellas estatuas antiguas que le son superiores. Los que no tengan bastante instruccion podrán tal vez preferir el Claroscuro de Ticiano al de Corregio; pero yo, que debo conocer estas cosas, no me lo podré persuadir.

## §. XIX.

### *Ideal de Ticiano.*

**T**UVO TICIANO muy poco de Ideal en el Deseño. En el Claroscuro tuvo lo bastante para entender la Naturaleza, pero no tanto como Corregio; pues su Claroscuro no es mas que en grueso, y general. En el Colorido fué mucho mas Ideal, pues conocia el carácter y grado de cada color, y el lugar donde los debia colocar. Esta ciencia de saber dónde se debe poner un pafio roxo con preferencia á uno azul &c., no es tan fácil como se piensa; y esto es lo que sabia hacer Ticiano con perfeccion. Tambien entendia maravillosamente la armonía de los colores, que es una parte Ideal que no se ve en la Naturaleza, quando no la distingue la imaginacion. Lo mismo digo del Claroscuro, pues la degradacion de las luces no tiene en Pintura la misma fuerza que en la verdad; y lo propio sucede con la armonía y con los colores, donde la pura imitacion no sirve de nada. Por lo que se concluye que Ticiano, habiendo sobresalido tanto en estas partes, tenia en ellas mucho Ideal. En quanto á la Invencion era muy sencillo, y por lo regular no la



pensaba mas allá de lo necesario, y por consiguiente nada de Ideal tenia en esta parte.

## §. XX.

*Composicion de TICIANO.*

Sus primeras Composiciones eran muy simétricas, segun la moda de aquel tiempo. Su segunda manera es un poco mas suelta, pero sin regla particular; y en los últimos tiempos parece que ni menos pensaba lo que componia, aunque por casualidad se halle alguna Expresion. Muchas veces ponia retratos en sus quadros, lo qual hacia aun mas frias sus Composiciones. Si compuso alguna cosa bien, es tan rara que no se debe contar. Finalmente en esta parte no hizo mas que seguir simplemente á la Naturaleza, sin observar las Expresiones del arte.

## LOS ANTIGUOS.

## §. XXI.

*Reflexiones sobre el Gusto de los ANTIGUOS.*

Los historiadores nos cuentan muchas cosas de la invencion del arte del Diseño; pero exâminadas bien, se halla todo confusion, y lo mismo que si no supiéramos nada. Yo creo que es imposible saber su verdadero origen, porque tal vez se inventó en diferentes tiempos y lugares, como ha sucedido con la Imprenta, cuya invencion se disputan algunas ciudades de Europa, mientras los Chinos pretenden haberla hallado muchos siglos antes. Pudo suceder que el Diseño se inventase al mismo tiempo en Grecia, en Egipto y en Toscana, ó que uno de estos pueblos le aprendiese del otro; pero ni hay ne-

cesidad de indagarlo, ni de saberlo se sigue ninguna considerable utilidad. Por esta razon no me detengo en esta disputa, dexando ademas á los eruditos que exáminen si ha habido dos ó mas ciudades del mismo nombre, y de qual de ellas era natural tal artífice que inventó ó perfeccionó alguna parte del arte. Mi objeto es hablar solamente del estudio de los Antiguos, del camino que siguiéron para inventar y perfeccionar la Pintura y la Escultura, de su Gusto, y de las máximas con las quales yo me figuro que obraban.

Creo que el Diseño fué lo primero que los hombres halláron, y que la Pintura y la Escultura viniéron despues: que al principio no se esculpia, y que se comenzó á pintar aun mas tarde: que los primeros Diseños eran imitaciones de la forma humana: que de aquí se pasó á formar figuras de barro, y que por este medio se fué acercando el arte á la imitacion de la Naturaleza; porque en una cosa que se ve por todos lados es mas fácil expresar la forma, que no en el Diseño mismo, el qual pide mas reflexion; y así tiene menos de mecánico que la Escultura. Como quiera que sea, no me atrevo á decidir este punto, y solamente me persuado que los Antiguos comenzáron el arte del Diseño con formas muy simples, largas y rectas, á la manera de las figuras que vemos en los vasos llamados Etruscos.

Yo me figuro que la Filosofia y demas adornos del espíritu floreciéron entre los Antiguos antes que cultivasen la Escultura ni la Pintura, y que por esta razon siguiéron un camino totalmente diferente de los modernos, esto es, el de la razon, y no el de la práctica y capricho; pues veo que preferian las cosas necesarias á las que lo eran menos, y que por eso ponian la primera atencion en los músculos, y despues en la proporcion; porque en estas dos partes consiste lo mas útil y necesario de la forma humana: y así, este es el carácter de su

Gusto primitivo. Todo esto se demuestra en las historias y demas figuras divinas y humanas que representáron; y se conoce tambien que los que se aplicaban á las artes del Diseño no eran gentes ignorantes que obrasen por práctica, y no por razon; porque vemos los vasos que he dicho, que son de una forma admirable, y executados con suma delicadeza y arte, lo qual no se hace sin mucha reflexion y estudio: y en las figuras hay una proporcion imposible de conocerse ni de practicarse sin una arte y reglas seguras. Estas reglas no podian fundarlas en otra cosa que en la proporcion, la qual fué inventada y practicada por los Griegos, que desde el principio la conocieron, tomándola de la bella Naturaleza de su tiempo y de su pais; y si hubiesen trabajado en esta parte sin reglas como los modernos, habrian hecho, á lo menos por error, algunas cabezas variadas y diferentes, quando vemos en todas observada una proporcion.

Roma está llena de baxos relieves en mármol, y algunos de ellos parecen Egipcios al ver lo seco y descarnado de las figuras; de lo qual tal vez alguno inferirá que los Griegos no hicieron obras de esta especie, porque su clima templado, sus costumbres y exercicios debían formar cuerpos mas robustos y bien hechos. Pero es menester considerar, que el arte no podia desde el principio imitar la bella Naturaleza; y en prueba de ello se ve que los Toscanos, no obstante ser una nacion fuerte, guerrera y nada seca, comenzaron por diseñar sus figuras flacas y robustas, como se ven pintadas en sus vasos.

En la segunda época comenzaron á conocer que esta uniformidad de reglas producía un Gusto seco y mezquino, y por eso engrandecieron su manera dando á las figuras un ayre de nobleza, que podia pasar por grandiosidad. Ensacharon los miembros mas de lo que habian hecho hasta entonces; pero conservaron las líneas rectas, y así cayéron en un Gusto un poco pesado, bien

que de no mala manera; porque quitada la sequedad del primer estilo, este ya era mucho mejor. De esta segunda manera vemos algunas estatuas Etruscas, como por exemplo la Amazona Toscana, que son pesadas y duras; pero sin embargo tienen buen carácter. Podemos inferir que los Griegos de esta época siguiéron la misma marcha; porque así se descubre de los pocos monumentos que nos quedan de aquel tiempo. Sus frentes son chatas, sus narices quadradas, las cejas muy señaladas, los labios cortados quasi derechos: todo lo qual prueba lo que voy diciendo, y se puede ver confirmado, entre otras estatuas, en la de Minerva Médica del Palacio Justiniani, cuya simplicidad de contornos me hace creer que es obra de esta segunda época.

Las estatuas que componen el grupo de la fábula de Niobe me parecen imitadas de otras hechas quando el Gusto de los Griegos ya se habia refinado un poco mas. Sus proporciones son de la mayor perfeccion: sus formas sublimes, y parecen de gran Belleza; pero aun les falta cierta suavidad que no fué conocida hasta tiempos mas posteriores; pues sus líneas son todavía muy derechas, hacen demasiados ángulos, y en suma, les falta aquella sublime elegancia, y aquel contorno tan perfectamente variado, que se admira en otras estatuas Griegas, como por exemplo en el Apolo, Apolino, Gladiador, las Venus y Ganimedes. Yo me figuro que dichas estatuas de Niobe son anteriores al tiempo de Alexandro Magno, porque no tienen bellos ropages, y se ve que sus autores pensáron solamente en evitar la sequedad del primer estilo, y la pesadez del segundo.

Por los tiempos de Alexandro, ó poco despues, se dió la última perfeccion al arte, dando mas movimientos á los contornos, y quitando á la piedra la dureza que la causan los ángulos y las líneas uniformes: en una palabra, los hábiles Escultores empezáron á estudiar las car-

nes. Entonces dexó de ser la Escultura una arte imperfecta, y procuró alcanzar la verdadera imitacion de la Naturaleza. Me atrevo á decir que la Escultura debió este último esfuerzo á la Pintura, porque hasta entonces no habia esta hecho los progresos que hizo en la Escuela de Pánfilo, ni llegado á la verdadera perfeccion. Compareció Apeles su discípulo, y fixó la atencion y el Gusto de su siglo, aboliendo todas las menudencias y *seccaturas*; y así decia él de los demas Pintores, que cada uno era excelente en alguna parte; pero que la Gracia era propia suya, y que sabia quando habia de dar por concluida una obra. Esto no lo decia porque gustase de la negligencia, sino para dar á entender que sabia omitir lo que era omisible, y que si los demas Pintores tenían algunas partes de la perfeccion, él poseia la union de todas ellas. He dicho esto para aclarar mi proposicion: pues creo que quando los Escultores viéron la suavidad y elegancia de las obras de Apeles y de sus contemporáneos, abrieron los ojos, é introduxéron en su arte aquel admirable Gusto, con que despues obráron tantos prodigios. La misma Pintura adquirió por entonces mucha mas estimacion; pues vemos que Felipe, padre de Alexandro, hizo una ley en consideracion de Pánfilo, por la qual mandó que no se pudiese enseñar la Pintura sino á personas libres, que en aquel tiempo queria decir á los nobles. Con esto los Pintores fuéron mucho mas estimados, y las grandes fortunas que adquirian les daban comodidad para perfeccionar tan bella profesion, la qual hasta entonces era muy rara, y la Escultura mucho mas comun.

Hasta el tiempo de Alexandro fuéron siempre creciendo las artes; y despues nada se perfeccionáron, aunque se extendiéron infinitamente mas. Aquel siglo fué como el de Rafael, en el qual de repente se viéron producir las mas bellas cosas que antes ni despues del rena-

cimiento de las artes se han conocido; y aunque despues se haya encontrado la manera de hacer alguna parte mejor, ninguno ha habido que en el todo haya igualado á los grandes hombres de aquel tiempo.

Desde el siglo de Alexandro, hasta la ruina del arte con el Imperio Griego, fué siempre adquiriendo algun nuevo adorno; pero sin salir de las partes mínimas ó inútiles; siendo así que los Antiguos del buen tiempo se aplicaban únicamente á las principales, sin cansarse en estudiar la finura de los cabellos, ni otras menudencias semejantes. Solo se esmeraban en perfeccionar la imitacion del desnudo; y no se detenian en los vestidos tanto como nosotros.

Es cierto que en tiempos posteriores á los de la libertad de la Grecia hubo algunos grandes Escultores que en parte igualaron á los mas excelentes Antiguos, y que tal vez en el Gusto tierno y carnoso hicieron algo mejor; pero no obstante eso, nunca serán comparables á los primeros, porque no tuvieron la imaginacion tan sublime, ni las ideas tan elevadas, como generalmente tenian los artífices de aquellos siglos felices, quando la opulencia y la libertad calentaban aquellos espíritus, suministrándoles ideas sublimes, y por decirlo así, divinas.

Con el aumento del Imperio viniéron las artes de la Grecia á Roma; pero yo no sé en qué consiste que no se halla una buena estatua con nombre de autor Latino. Quizá los artífices Romanos afectaban, como muchos modernos, poner sus nombres en la lengua sabia; pero yo mas me inclino á creer que aquella nacion no cultivó las artes hasta el punto de dexas algunos monumentos que puedan admirarnos. Tenemos gran cantidad de estatuas que creemos de Gusto Latino, ó á lo menos que seguramente no son Griegas, pues quando allá las hubiera habido tales, no merecian ser traídas á Roma; y en las mas de ellas se distingue el carácter de la nacion en las cabe-

zas y bustos baxo figuras de gladiadores , soldados &c.; y ademas de eso su estilo es duro , como se ve en todos sus retratos , y particularmente en los que se hicieron en tiempo mas vecino al bello Gusto de la Grecia , como son los de Cesar , Augusto , y aun de los Cónsules anteriores á ellos. En suma, hasta el tiempo de Neron brillaron poco las artes en Roma ; y quando mas florecieron despues en tiempo de Trajano y de Adriano , yo creo que los buenos artifices eran todos Griegos ; porque se distingue su Gusto , y porque en su misma debilidad se conocen las buenas máximas de los Antiguos , esto es , la simplicidad de los contornos , la union de las proporciones , y los bellos caracteres de las cabezas.

Los Sicilianos tuvieron algo del buen Gusto Griego , y le conservan por mucho tiempo ; pero nunca tocaron la perfeccion , pues fueron menos correctos que los Griegos , y mas redondos y cargados en las partes : ni tampoco llegaron á trabajar el mármol con la misma finura y pulicia.

Los Antiquarios cometen un gran error buscando la perfeccion donde no la puede haber : quiero decir , en la piedras grabadas. En estas lo que hay que reparar solamente es el estilo , pues son cosas hechas por práctica y manera. No pueden los autores mostrar en ellas mas que las bellezas fáciles ; y huyen de las difíciles , que los pueden hacer caer en error.

Pero volviendo á las obras Romanas , digo , que los monumentos que nos quedan , aun los que sabemos que fueron muy estimados en su tiempo , no estan trabajados con la última finura ; y toda su arte consiste en una bella y noble facilidad. La decadencia del arte en Roma pudo provenir de la multitud de artifices , que siendo muy comunes , cayéron en desprecio ; y de que en todo el tiempo que floreció Roma , ninguna profesion era estimada sino la de soldado. Por consiguiente los profesores

BB

del Diseño no podian tener aprecio ; y descuidándose, debian estudiar poco , haciendo de su arte una especie de arte mecánica y vil , digna solamente de esclavos y gente infeliz. De esta manera fué decayendo , hasta perderse del todo con la ayuda de las revoluciones del Imperio , las guerras , irrupciones de naciones bárbaras , mutaciones de Religion , y aboliciones de las imágenes : cosas todas que diéron el último golpe al buen Gusto , y destruyéron las bellas obras que habian quedado de los Antiguos.

Sin embargo de esto , el mundo debe á los Griegos prófugos de aquella miserable y oprimida patria de las artes la conservacion y el renacimiento de ellas ; pues traxéron por la segunda vez á Italia la Pintura , donde comenzó de nuevo á cultivarse y mejorarse por los Florentinos , Venecianos y Lombardos , hasta que Rafael, Ticiano y Córregio la pusieron en el mas alto grado de perfeccion : y desde aquel punto ha vuelto otra vez á decaer hasta nosotros , que veremos su entera ruina , segun el camino que hemos tomado. Esto es én sucinto lo que pienso yo de la invencion , progreso y decadencia de las artes. Ahora hablaré de sus Bellezas , y particularmente de las que he notado en la primera , segunda y tercera época de la Antigüedad.

Al principio todos los Gustos eran unos , esto es , informes y groseros. Los Egipcios se detuviéron aquí , y nunca mejoraron el suyo , porque la Naturaleza de su pais no era á propósito para suministrarles ideas de perfeccion , de Belleza , ni de proporcion.

Los Griegos y Toscanos fuéron los primeros que descubrieron las proporciones. Conociéron desde luego que una parte que se apoya á otra debe ser mas ligera que ella ; y de aquí infirieron que una mano , un pie y una cabeza muy grande eran disformes. Reflexionando que qualquiera cuerpo debe tener la propiedad y capacidad de



executar todos sus movimientos fácilmente, y que estos se exercitan en las coyunturas, se aplicaron á observar como por el cuello se une la cabeza al cuerpo, por los hombros los brazos, por las caderas los muslos, y como á estos se juntan las piernas, á las piernas los pies, á los pies los dedos; y reparando el modo con que la fuerza está graduada en las acciones y movimientos de todas estas partes, adquirieron la idea de la ligereza y soltura, que vemos expresada en las figuras Toscanas. Conociéron que la fuerza de la posicion comienza de abaxo, y sigue hácia arriba; pues el pie sostiene la pierna, esta el muslo, en el qual se apoya el cuerpo; y filosofando sobre ello, hallaron que debia haber cierta proporcion entre la largura y robustez de estas partes. Pasando despues adelante, advirtiéron que en todos los miembros del cuerpo hay dos movimientos encontrados, uno de accion, y otro de reposo; esto es, la fuerza que obra, y la fuerza que sostiene. Que para significar la primera era necesaria la soltura y ligereza en los extremos; y para la segunda debian estos ser mas sólidos y robustos, y por consecuencia pedian las extremidades mayores. Pero como la grandeza de las partes puede degenerar en pesadez, notaron que la verdadera soltura provenia de la proporcion de los miembros con las junturas; y así se viéron en la necesidad de hacer los pies largos y delgados, como efectivamente se ve en todas las mejores estatuas de aquel tiempo: y aplicando estas observaciones á lo que veian en la bella Naturaleza de su pais, establecieron sus reglas fundadas en razon.

Por esto soy de sentir que debemos el conocimiento de la bella proporcion á los primeros artífices y á la primera época del arte. En la segunda conservaron todas las proporciones de la largura, que estaban ya establecidas; pero conociendo que aquel Gusto era demasiado seco y ordinario, comenzaron á mudarle, haciendo

un poco menos delgadas y enxutas las junturas; con lo que lograron algo mas de grandiosidad y de suavidad. No hallaron, sin embargo, el modo de corregirse enteramente de la sequedad; porque huyendo de las líneas rectas, las mezclaron con las convexas, y no supieron hacerlas ondeadas. Las obras que tenemos de esta época parecen tener las entradas cortadas, porque donde se encuentran dos líneas convexas forman un ángulo de grande profundidad. Este uso de las líneas convexas no era, sin embargo, absoluto y general, pues las solian mezclar con las rectas: estas para las cosas que quedan fuera, y las otras para las que entran; quiero decir, que donde la entrada debe ser mas fuerte, allí ponian una curva mas rápida; y donde querian salir mucho alargaban la recta. Esto era tomado del primer estilo, y se ve claramente en el carácter que daban á las cabezas, en las quales formaban una línea recta, que partiendo de la raíz del pelo, seguia hasta la punta de la nariz: rebaxaban las partes pequeñas, para realzar las grandes, cuidando solamente de las formas generales. Así se puede observar en las cabezas de Júpiter y de la Minerva que he citado, y de otras de aquel tiempo, donde sus autores usaron mucho las líneas rectas, y los ángulos, y se atuvieron á las partes principales, omitiendo las mínimas. Hacian la frente chata. Desde la raíz de los cabellos, como he dicho, hasta la punta de la nariz todo es una línea recta. La superficie de encima de la nariz es llana: de ella al labio superior se forma un ángulo recto: los dos lados son tambien planos: apenas estan señalados los agujeros por no interrumpir la forma principal, que se compone de dos triángulos á los lados, y de una llanura sobre la parte de encima; y tampoco señalaban nada del hueso. Desde la nariz, hasta el borde mas prominente del labio superior, hacian otra llanura quasi tan ancha como la de

la misma nariz ; lo que da cierto ayre de gravedad y nobleza. Yo creo que habrian hecho el labio de abaxo de la misma forma , si la Naturaleza no le hubiese formado tan diverso ; pues veo que procuraban acomodarle á su Gusto , haciendo subir de la barba á la boca una línea quasi recta , y en la parte mas eminente del labio repetian la llanura. A la barba daban tambien la misma forma chata : á las mexillas lo propio , sino es donde juegan los huesos de la cara : y de esta manera hacian todas las demas partes , expresando las grandes con formas simples , y omitiendo las pequeñas. De todo se establecieron reglas fixas , que seguian sin apartarse jamas de ellas , y formáron el segundo grado de la perfeccion , ó la segunda época del Gusto.

En el mejor tiempo del arte perfeccionáron los Antiguos su manera ; porque conocieron que en las dos precedentes no se expresaba como debia el efecto de las carnes ; pues en la primera parecian demasiado nerviosas , y en la segunda muy hinchadas y gordas. Finalmente conocieron que en la bella Naturaleza hay una continuada variedad : que ninguna cosa debe repetirse : que era necesario pasar de la línea convexâ á la cóncava y á la recta , y mezclarlas entre sí : que en los planos y partes angulares de la segunda manera convenia unir las cóncavas con las convexâs ; y donde era menester variedad debian entrar todas las tres especies de líneas : y halláron la razon por qué no se debe hacer ningun ángulo sin curva , y ninguna curva sin interrupcion ó inflexion , esto es , sin línea ondeada. Notáron que ninguna entrada debe estar enfrente de otra semejante , así como ninguna salida contrapuesta á otra : que ninguna línea debe ser de la misma proporcion ó carácter que la opuesta de la otra parte ; y en fin , que debe haber una continuada variedad en todos los contornos y proporciones.

Estas reglas no podian conducir á los artistas al er-

ror, porque se fundaban en la buena práctica de las maneras precedentes; pues la primera había aclarado las buenas proporciones, y la segunda desechado todas las menudencias é inutilidades. La tercera no tenía mas que hacer que buscar el complemento del arte, el qual consiste en la variedad, que es la que anima las cosas; porque la variedad produce en nuestra vista el efecto que en la Naturaleza el movimiento; y una sola forma hace un solo efecto, quitando la idea del movimiento; quando muchas y variadas nos apartan la consideracion de la dureza y estabilidad de la cosa. Una línea sola sobre el papel no atrae nuestra atencion; y muchas, si tienen una cierta proporcion, nos fixan á contemplarlas con deleyte. Lo mismo sucede con un bello quadro, ó una bella estatua, que quanto mas se mira, mas comprehende la vista la variedad de las formas, y mas gusto halla en ellas, pareciéndole mas animadas. Una cosa uniforme, al contrario, no mueve la vista: parece muerta; y no hallando nuestro espíritu nada de nuevo en ella, le cansa y enfada luego. Esta variedad es la que caracteriza las excelentes obras de los Antiguos, y la que les da la última Belleza, tan difícil de encontrar: esta constituye la diferencia que hay entre los Antiguos y los Modernos. No es decir que estos no hayan procurado poner variedad en sus obras; pero la han hecho demasiado sensible y estudiada, y á fuerza de querer poner mucha, les ha faltado, y se han visto precisados á repetirse. Los Antiguos dividian el paso de la línea recta hasta la mas curva en cien grados por exemplo, y se servian de una manera quasi invisible. Los Modernos comienzan de un salto poniendo el primer grado al número 50 v. g.; con lo que no pueden tener tanta variedad como los Antiguos, no teniendo mas de la mitad de grados y formas.

Esto es una insinuacion general de lo mucho que podría decir sobre el Gusto de los Antiguos. Ahora diré

algo de su Pintura en particular , comparándola al mismo tiempo con la Escultura : y considerándola por los grados y partes que requiere esta arte , diré lo que creo supieron , y lo que ignoraron. No me olvidaré de que exámino obras de hombres , y que la humanidad es inseparable de los defectos.

Como no, podemos pensar dos cosas á la vez , nuestras acciones son todas separadas y sucesivas. La memoria es la que las une ; y así quando un hombre pierde esta potencia , lo ha perdido todo , porque el saber humano no es mas que una combinacion de cosas. Por esto es tan difícil al principio de una obra tener presentes todas las partes de ella , y acordarse al fin de lo que pensó al principio para combinarlo todo. Esto hace tan difíciles la Pintura y la Escultura , porque una y otra piden ademas del pensar , el executar. La primera, sin embargo , lleva en esto alguna ventaja á la segunda ; pues para que un Escultor ponga en execucion sus ideas necesita de mucha operacion manual ; y esta embota el espíritu , el qual se debilita y enfria antes que la mano haya acabado de executar la idea concebida. El Pintor con una pincelada , que quasi es tan pronta como el pensamiento , puede manifestar su idea. El Escultor hace su obra poco á poco , y no puede darle la Belleza tan presto como el Pintor ; porque lo que en aquel es la última cosa , es en este la primera ; esto es , la perfeccion de la forma , comenzando la Pintura por el contorno , que es el fin y complemento de la Escultura. Sin embargo de esto los Pintores modernos no han podido ni aun acercarse á la perfeccion de la Escultura antigua ; y la razon creo que sea , porque las costumbres de nuestros tiempos son diferentes , y el Pintor necesita despachar presto , y entregar sus quadros mucho antes de lo que seria menester. Si Rafael hubiese pensado en expresar toda la perfeccion que su ingenio era capaz de alcanzar , tal vez no

habria dexado mas de un quadro , en lugar de tantos como pintó en tan corta vida.

En la Escultura hay tambien su razon por qué no hemos podido llegar á la perfeccion de los Antiguos , no obstante que sepamos trabajar el mármol tan bien como ellos ; y es, porque los principiantes necesitan comenzar ganando de comer , y los aficionados que los hacen trabajar no saben lo que es bueno , ni el uso y fin por qué se hacen las estatuas , y mandan hacer obras á los que debian estudiar el modo de hacerlas. Estos se acostumburan á la pura práctica y al brillante falso , porque ven que es lo que gusta á los ricos , que por lo regular son los mas ignorantes. No se hacen estatuas por consejo de los filósofos , ni de una entera ciudad , sino por el simple capricho de un poderoso ignorante , para el qual vale mas un mal Escultor que uno excelente. En tiempo antiguo una bella estatua bastaba para dar reputacion y fortuna á un artista ; y hoy no bastan cincuenta malas para darle de comer : y como la perfeccion de la Escultura se ve mas al fin que al principio , nuestros Escultores se hallan precisados de la hambre á dexar sus obras imperfectas ; y así , acostumbrándose los hombres al vicio y á lo malo con tanta facilidad , resulta que la vista de los mismos artífices se habitúa al depravado Gusto que reyna en nuestros dias.

De todo esto concluyo , que los Modernos , por varias razones , son inferiores á los Antiguos , y que la Escultura de nuestro tiempo lo es tambien á la Pintura. Esta se hace ahora demasiado aprisa , sin consideracion y sin ciencia ; y la Escultura , sin buenas reglas de proporcion , y sin inteligencia en el fin ; en vez que los Antiguos usaron de las mejores proporciones desde el principio , y de las líneas mas propias á la expresion noble , desechando las superfluidades y menudencias , y dando al fin la mas perfecta variedad.

Los Pintores antiguos hacian lo mismo por diferente camino. Se detenian mucho en sus obras, para aumentar poco á poco su perfeccion. Comenzaban por la exáctitud de las proporciones, y por las formas principales de los contornos, adelantando la consideracion en las partes grandes y pequeñas hasta la última delicadeza. Se lee en los historiadores que no se halló quien se atreviese á acabar la Venus que Apeles dexó comenzada quando murió. Esto no era porque no le supiesen hacer un brazo ó una pierna, sino porque aquel quadro, aunque no mas que bosquejado, parecia concluido á los demas que no sabian tanto como Apeles. La Pintura era en aquel tiempo un arte que se aprendia y exercitaba como una ciencia. Comenzaban por dividirla en diez partes, despues en veinte, luego en quarenta, ochenta &c., y con estas delicadezas y repartimientos de líneas daban una variedad infinita á sus obras. Aun variaban las mismas partes de las líneas, haciendo, por exemplo, una de tres, otra de cinco, y otra de dos, con que formaban los contornos varios, pero unidos en las diversas líneas; y de todo ello resultaba la perfeccion. Estas reglas no las observaban solamente en los contornos, sino que las aplicaban tambien á las formas interiores, á los extremos de las luces, y á los puntos de mas fuerza. El que sepa observar el arte de los Antiguos con esta atencion no se admirará de que Protógenes pusiese tantos años en pintar la sola figura de su Ialiso; porque quien se proponia observar tantas reglas y razones, necesitaba estudiar mucho, y contemplar su obra mil veces parte por parte; pues como he dicho arriba, la razon que impide á un Pintor de dar la última perfeccion es la falta de memoria. Conociendo esto los Antiguos la suplían con el tiempo; y aun este recurso no les habria bastado, si no hubieran sabido reducir las cosas al método de dividir el arte en partes principales y pequeñas, é ir las executando grado

por grado, una despues de la otra. Así la gran variedad que daban á sus obras no la podian adquirir sino con mucho tiempo y paciencia; y esta variedad daba el complemento y perfeccion á las proporciones. Lo dicho comprehende las máximas generales de los Antiguos: ahora descenderé á las reglas particulares que usaban en el Diseño, Composicion, Colorido, Clarobsuro é Ideal.

## §. XXII.

### *Diseño de los ANTIGUOS.*

**H**e dicho que los ANTIGUOS tuviéron tres Gustos ó maneras diferentes, á saber, el seco, el grande y el bello. Hablaré solamente de este último, porque es el único que merece ser imitado.

Tomemos para exáminar quatro estatuas de las mas famosas: el Apolo para la soltura y elegancia, el Laoconte para el género alterado, el Hércules para el robusto, el Gladiador para la simplicidad, y añadamos el *Torso* de Belvedere para lo sublime; porque en él está junto lo Ideal con la Belleza y la verdad.

En el Apolo se ven la expresion, la nobleza y todos los demas atributos de la perfeccion; pero ahora no hablo mas que del Diseño. Mirando, pues, esta estatua con las reflexiones que hemos advertido de las diferencias que hay entre la Pintura y la Escultura, hallamos en ella la elegancia, la union y la armonía de los contornos, y un carácter dominante tan perfectamente executado, que no hay diferencia del de un contorno á otro, ni del de una forma al de otra, desde la mayor hasta la menor extremidad del dedo del pie. Quando digo que las formas son uniformes, quiero decir, que si una forma convexá es grande, deben ser grandes todas las demas formas convexás de la figura: y lo mismo se entiende de



las cóncavas y rectas; y como todas las líneas de los contornos se componen de estos tres, no puede haber otra diferencia entre ellos mas que la del carácter que se les da. Por exemplo, el Apolo se compone todo de líneas convexas muy suaves, de ángulos obtusos muy pequeños, y de llanuras; pero dominan las formas convexas suaves. Como el carácter de esta figura divina debe expresar la fuerza, la nobleza y la delicadeza, el autor de ella demostró la primera por los contornos convexos, la segunda por la uniformidad de ellos, y la tercera por las líneas ondeadas. Los ángulos obtusos y las ligeras inflexiones forman la línea ondeada, y con la union de ellos se muestra la suficiente fuerza y nobleza.

En el Laocoonte dominan las líneas convexas, y las formas son angulares, tanto en las entradas, como en las salidas, por cuyo medio se muestra la alteracion que hay en su Expresion, pues así se hacen mas visibles los nervios y tendones de la figura, que estan fuertemente tirados. Las líneas rectas, encontrándose con las cóncavas y convexas, forman los ángulos con que se hace ver que la figura está alterada.

El Escultor del Hércules escogió un Gusto del todo diferente, pues hizo los músculos de forma convexa y redonda, para mostrar que era verdadera carne; pero hizo las entradas planas, para manifestar que eran partes nerviosas y magras, con lo qual expresó el carácter de la fuerza y robustez. Esto sobresale mas cotejándolo con la pierna restaurada modernamente, porque el Escultor de ella hizo los músculos tan duros y tiesos, que no parecen de carne, sino de cuerdas.

En el Gladiador estan mezcladas las formas del Hércules y del Laocoonte: pues los músculos que estan en accion son alterados, y los que reposan son cortos y redondos, como los del Hércules; cuya variedad es conforme á la Naturaleza.

El *Torso* de Belvedere es obra puramente Ideal. En él se hallan juntas todas las Bellezas de las demas estatuas, pues tiene una perfecta variedad quasi imperceptible. Sus planos no son reparables, si no se comparan con las partes redondas, y estas con aquellos. Los ángulos son menores que los planos y que los redondos; ni estos se distinguirían, si no fuese por las pequeñas placetas de que se componen. Este insigne autor Ateniense me parece que consiguió el mas bello Gusto á que puede llegar la imaginacion, si es que fué tan perfecto en las demas partes que faltan, como en las que vemos. Yo no me atrevo á asegurarlo, porque conozco algunas estatuas que, teniendo alguna parte excelente, son ordinárisimas en las demas. El nombre de este Apolonia no se halla en las historias antiguas, á no ser aquel de quien se cuenta que nunca quedaba contento de sus obras, y que despues de acabadas las rompía. Con todo eso creo que los antiguos Romanos hicieron gran caso de esta estatua, pues se conoce que la restauraron de los agujeros de los hierros que tiene detras. Creo que represente un Hércules, porque se distingue la cola del leon: y segun el carácter debe representar á este héroe ya divinizado, pues no se reconocen en el cuerpo ninguna de aquellas venas que los Antiguos señalaban en las figuras humanas, como son la cava en lo interior del muslo, la del fondo en la barriga, y las otras que pasan por el pecho. Por esto me inclino á que se representaba apoyado á la clava; y no hilando como algunos pretenden. Esta digresion sobre la Escultura no es fuera de propósito; porque tratándose del Deseño, sobresalen en esta arte el contorno y las formas, que igualmente son necesarias en la Pintura.

Viniendo, pues, á la Pintura, yo estoy enteramente persuadido á que el Deseño de los Pintores antiguos era mucho mas perfecto que el de los Escultores. Lo primero

por la elegancia y prontitud que ya he dicho se halla en la execucion de la Pintura; y lo segundo por la estimacion que se hacia de los famosos Pintores, mayor que de los Escultores. Esto no podia dexar de tener una fuerte razon, tratándose de jueces tan iluminados, y de Gusto tan delicado como eran los Griegos. Las expresiones que usan los historiadores para encarecer el mérito y finura de los Pintores antiguos parecen hiperbólicas é increíbles á quien no combina bien las cosas; y por eso ha habido Modernos que leyendo las memorias de la maravillosa habilidad con que algun Pintor expresó el carácter del pueblo de Atenas, se han ideado que fuese por medio de geroglíficos y emblemas, y no por fuerza de Expresion y de Diseño: lo qual repugnaria á la verdad de la historia.

Lo cierto es que estas expresiones tan delicadas no se ven en sus estatuas; por lo que creo que la Pintura de los Antiguos excedia mucho á la Escultura. La Gracia y la Belleza de una Elena y de una Venus de Apeles, no podian ser efecto de otra cosa que de una excelencia maravillosa de contorno. La célebre disputa entre Apeles y Protógenes creo yo que fué únicamente una contienda de contorno, segun el modo que he explicado arriba. Esto es, que el primero delineó un contorno de un miembro dividido en tres formas, por exemplo. Llegó el segundo, y mostró que podia darse mas variedad, dividiéndole en quatro: y volviendo Apeles añadió aun otra nueva linea, dando la última variedad y perfeccion al mismo contorno. Si no fuera así, no era posible que esta disputada linea hubiera merecido tanta atencion ni tanto aprecio de gentes tan doctas y delicadas de Gusto, como nos cuentan los historiadores.

Los Antiguos es forzoso que conociesen los escorzos; pues de otra manera no era posible que Apeles hubiese podido pintar á Alexandro en figura de Júpiter Tonante,

teniendo el brazo alzado con el rayo, de modo que dicen parecia salir del quadro. Las pinturas de batallas tampoco se podian executar sin la inteligencia del escorzo, porque las figuras habrian parecido estropeadas y ridiculas. En suma, yo pienso que el Disño de los Antiguos era muy superior al de los Modernos, pues entre las pinturas antiguas que he visto hay muchas tan bien dibuxadas como las mejores de Rafael, no obstante que fuéron hechas en Roma en tiempos que el Gusto Griego ya se habia acabado; y sin embargo de eso la Escultura de aquel mismo tiempo es muy inferior á las sobredichas pinturas: de suerte que de lo poco que nos queda de Pintura antigua podemos inferir que fué siempre mas perfecta que la Escultura contemporánea.

### §. XXIII.

#### *Clarobscuro de los ANTIGUOS.*

Creo que los Antiguos no tenian tan justas ideas del Clarobscuro como nosotros, y que poseian la parte que pide la Imitacion, pero no la de lo Ideal. El engañar la imaginacion del espectador con un efecto de verdad no se puede conseguir sin un Clarobscuro muy verdadero, y este no hay duda que le tuvieron los Antiguos; mas para dicho fin de engañar la imaginacion no es necesario poseer lo Ideal; bastando la exáctitud en imitar la Naturaleza.

### §. XXIV.

#### *Colorido de los ANTIGUOS.*

Vemos por la historia que entre los Antiguos habia excelentes y malos Coloristas, así como sucede entre los Modernos. Zeuxís y Apeles debieron sobresalir mucho

en esta parte , segun lo que nos cuentan de ellos. Lo que refieren del Colorido los autores prueba que los Antiguos tenian una justa idea de él ; pero quizá no llegaron á analizar este punto tanto como nosotros. La eleccion de los colores de los ropages era muy buena , segun vemos por los restos que nos han quedado. Pintaban muy concluido , sin omitir nada de lo necesario. Tenemos la figura de Roma triunfante pintada , segun se cree , en tiempo de Constantino , que tiene muy buen tono de color ; y no obstante que sea un quadro muy mal diseñado , se ve que es obra mucho menos mala que las Esculturas del Arco de aquel Emperador executadas en su tiempo. . . . .

*Falta lo demas.*



C A R T A  
DE  
DON ANTONIO RAFAEL MENGES  
À MONSEÑOR FABRONI  
SOBRE EL GRUPO DE NIOBE.

---

NOTA DEL EDITOR.

*LA CARTA siguiente es respuesta á la que escribió á Menges, el año pasado Monseñor Fabroni, Maestro de los Príncipes Reales de Toscana, y sugeto muy conocido en Italia por su literatura. Aquel Prelado habia hecho una descripcion del famoso grupo de Niobe, que de Roma hizo trasportar á Florencia pocos años hace el Gran Duque, Príncipe amante de todo lo bueno.*

*Conoció dicho Prelado lo que valia el consejo de Menges en estas materias, y le envió su Disertacion antes de publicarla, pidiéndole su parecer. Menges se hallaba ya entonces en un estado de salud el mas deplorable, y tan falto de fuerzas, que temiamos su muerte por instantes; pero sin embargo dictó la siguiente Carta con las NOTAS que la acompañan, las quales aluden á varios puntos de la referida Disertacion. Esta no se da á luz, porque su ilustre autor la suprimió luego que vió el parecer de Menges; y guiado por él compuso la descripcion de aquel grupo, que despues ha publicado.*

## CARTA.

Me perdonará Vm. si no respondí inmediatamente á su favorecida Carta, porque me lo ha impedido la extrema debilidad en que me hallo; pues apenas tengo suficiente voz para dictar esta respuesta, estando enteramente postrado de fuerzas. Además de esto, el encargo que Vm. me da de decirle mi parecer sobre la Disertacion que me remite, es cosa superior á mi talento y á mis fuerzas en todos tiempos, y mucho mas en el presente, en que no puedo aplicarme á nada. Sin embargo, el deseo de obedecer á Vm. me hace vencer todas las dificultades; y así voy á executar su precepto, suplicando que acepte con benignidad estas mis reflexiones, tales quales sean.

He leído mas de una vez la Disertacion sobre las estatuas de la Fábula de Niobe, y me parece que la intencion de Vm. componiéndola ha sido hacer una elegante y erudita descripcion, ó por mejor decir, un panegirico de aquel grupo, ensalzando á lo sumo las Bellezas del arte, para darle todo aquel crédito y esplendor que merece tan famosa obra. Mirando el asunto baxo este aspecto, no puedo menos de admirar el escrito de Vm., porque hallo en él todo aquello, y mucho mas que podria desear. No obstante eso, algunas cosas, quasi indiferentes, que he advertido, las he notado en el papel adjunto baxo sus números correspondientes á los de la Disertacion.

Quedo persuadido, y aun convencido, de que el método que Vm. sigue en este escrito es el que se debe tener, hablando de las cosas que poseen los grandes Príncipes, y que logran mucho crédito en el mundo: porque si se hablase de otra manera, seria desaprobada de una y otra parte; pues la crítica solamente es útil pasados algunos años, quando la fuerza del disgusto que causa se



ha enfriado, y da lugar á la verdad para ser abrazada. Si la prudencia obliga á templar la demasiada sinceridad quando puede disgustar á quien la oye, y dañar á quien la usa; la amistad al contrario excusa los sobrados respetos, y permite la sinceridad, que de otro modo seria intempestiva. Fiado en esta máxima me atrevo á manifestar á Vm. con franqueza algunas ideas mías, que no diría á otro.

No es posible que se haya ocultado á Vm. la gran desigualdad que hay entre las figuras que componen la coleccion de estatuas de la Fábula de Niobe, ni la gran descorreccion de muchas de ellas, y la ventaja que las hacen en Belleza otras muchas que nos han quedado de la Antigüedad. En el Vaticano hay una Venus muy mediana, y quasi *gofa* <sup>(1)</sup>, cuya cabeza no se puede dudar sea suya, porque está íntegra, y dicha cabeza es muy bella, é igual á la de Niobe. La tal estatua seguramente es copia de otra mejor; pues en el palacio del Rey de España en Madrid hay una cabeza en todo semejante á la de esta Venus del Vaticano, pero de una perfeccion tanto mayor, que no se pueden comparar. Así supongo yo, que las estatuas de la Fábula de Niobe nos parecen bellas, porque no tenemos las bellísimas: por lo que creo que Vm. no esté persuadido de que sean verdaderamente de mano de ninguno de los artífices de primer orden, sino copias sacadas de mejores originales, y hechas por Escultores medianos y malos; y tal vez habrá añadido alguno de estos aquellas figuras mas inferiores; y aun quizá otras serán de los siglos baxos, estropeadas con los restauros que les hiciéron antes que fuesen desenterradas la última vez. El indagar, pues, si estas obras son de Scopas ó de Praxíteles, me parece un bello adorno de

(1) *Gofa* en Italiano quiere decir una cosa muy ordinaria, ridícula, y fuera de proporcion.

la Disertacion, que tendrá por superfluo quien las considere. Ademas que es muy difícil que nosotros podamos distinguir lo que ya era indeciso en tiempo de Plinio, el qual nos da bastantemente á entender, que la diversidad de los estilos de las Niobes de su tiempo era quasi insensible.

No crea Vm. que yo desprecie los monumentos de la Antigüedad, ó que admire poco estos de que se trata; pues muy al contrario venero muchos aun inferiores á ellos; pero hago distincion en las partes del arte entre el buen estilo, y la perfeccion de las obras. Aquel nos hace conocer las máximas y reglas con que obraban generalmente los antiguos, y la perfeccion es propia de cada artífice mas ó menos hábil. Considerando lo primero, admiro quasi todos los monumentos de la Antigüedad, á excepción solamente de los de aquellos tiempos en que la ignorancia de los artífices era tal que les impedía dexar en sus obras alguna señal ó huella de las máximas de los mayores. Pero quando considero los mas alabados monumentos de la Antigüedad en la parte de la perfeccion, no me acabo de persuadir que merezcan las extremadas alabanzas que leemos les diéron tantos hombres entendidos y grandes: por lo que, indagando mas y mas la verdad en la historia, y en las mismas estatuas, hallo que es quasi increíble que hayan llegado á nosotros las obras de los primeros hombres de la Antigüedad: y si á mis ojos parecen incomparables las que hoy tenemos, acusaré mi propia ignorancia, antes que ceder á la razon, que me dice que no son de aquella clase.

En las muchas veces que Roma ha sido despojada de sus estatuas no es creíble que hayan dexado las obras de los artífices mas insignes. Todos los nombres que leemos en los mármoles antiguos son oscuros en la historia, ó falsificados, y tal vez inventados por los moder-

nos ; como por exemplo el de Glicon del Hércules Farnesio. Fedro nos dice , que ya en su tiempo se ponian nombres fingidos á las estatuas ; y de estos será el de Lisipo , que se lee en el Hércules que está en el palacio Pitti de Florencia. ¿Qué diremos del sublime Apolo de Belvedere , y de otras muchas estatuas excelentes , que son de mármol de Italia , pues Plinio nos asegura , que el descubrimiento de la cantera de Luna ( esto es Carrara ) era cosa reciente en su tiempo ? ¿Quién nos asegura que el soberbio grupo de Laocoonte sea el mismo de que habla Plinio ? ¿Y quando lo sea , que no fuese hecho en tiempo de Tito , y alabado del historiador por segundo fin ? Lo cierto es que este que tenemos es de cinco pedazos de mármol , y que en el hijo mayor hay una correccion demasiado notable.

Vm. me dirá ¿cómo serian aquellas obras insignes ? Y yo respondo que esto no lo sabemos , y que debe confundirse nuestra ignorancia , ensalzando la grandeza de los Griegos , pues no alcanzamos á comprehenderla. Por eso me parece que seria muy útil al adelantamiento de las artes del Diseño , que se considerasen los monumentos que nos quedan , para inferir con razon cuáles debian ser los que hemos perdido ; porque creyéndolos los mas excelentes , como los creemos ahora , muchos de nuestros artistas excusan su ignorancia con decir , que tambien en estas obras famosas hay errores grandes : sin contar las imperfecciones , que tambien habria en las obras mas insignes , porque la imperfeccion es inseparable de la humanidad.

Se me amontonan las ideas en la cabeza sobre este particular ; pero temo ya cansar á Vm. , y además de eso me faltan las fuerzas para poderlas exponer inteligiblemente : por lo que concluyo , repitiéndome á la obediencia de Vm. &c.

## NOTAS.

PRIMERA. Seria gran desgracia que la excelencia del arte dependiese de la libertad incompatible con nuestros gobiernos; porque esta idea desanimaria á los Príncipes para protegerlas, y á los artífices para exercitarlas.

2. Me parece que los Pintores y Escultores de la primera época no buscaban la Gracia, sino solamente la Imitacion de la verdad, y sucesivamente la Belleza; la qual ya excluye toda aspereza. Por las pocas pinturas que nos quedan de los antiguos se conoce que su estilo era mas suave, su claroscuro mas dulce, y sus contornos mas sencillos que no los de los modernos, y en la Escultura mas elegantes y grandiosos.

3. No puedo comprehender cómo la Gracia se pueda llamar austera, quando estas dos qualidades son diametralmente opuestas.

4. Creo que Praxíteles y Apeles no mudaron las formas, sino el modo, expresando de un modo mas fácil las formas de la Belleza.

5. Aun menos puedo entender que en el arte haya mas de una especie de Gracia. Los Diseños de Rafael, de Leonardo, y de Andrea del Sarto merecen llamarse bellos, así como los de Guido y los de Albano. Los de Corregio son graciosos, y los del Parmesano son melindrosos y amenerados.

6. Lo recto de las cejas no es buena regla para distinguir los tiempos; pues los antiguos se servian de este carácter para mostrar el color de ellas, y no para darlas Expresion. Para explicar la seriedad que da el ser negras debieron hacerlas con un ángulo muy agudo en el sobrecejo; y así lo vemos practicado constantemente en todas las cabezas de Júpiter. En las Divinidades de pelo rubio, al contrario, se ve aquel ángulo mucho mas obtuso

y ancho. Si esta práctica de los ángulos agudos fuese estilo de escuela, se hallaria como característica en las bocas, narices, y en todas las demas partes, como se ve en algunos monumentos Etruscos, y en los antiquísimos Griegos.

7. El buen Winkelman era un poco visionario: defecto excusable en un Antiquario. Yo tengo en yeso la cabeza de que habla, y en las cejas no hay la diferencia que dice, ni Plinio dice que haya habido dos Niobes, una de Scopas, y otra de Praxiteles.

8. Me parece que la diferencia de las formas de la madre y de la hija consiste mas en la mayor ó menor delicadeza, que no en el carácter propio de las formas.

9. Si se concede la armonía dulce, será incompatible el estilo austero. Este solo se puede hallar en el género sublime, y á lo mas en el bello, pero nunca en el dulce y gracioso.

10. Los pechos son abultados, pero un poco caídos, como sucede á las mugeres avanzadas de edad.

11. No me parece que esta figura represente un hombre moribundo, sino muerto. El pecho no es que sea hinchado de músculos; pues solamente muestra la estructura de un jóven exercitado, como vemos pocos hoy en dia. Esta estructura depende mas de los huesos del torace que de los músculos. Yo no puedo conceder que los Griegos aumentasen la apariéncia de los músculos; pues he observado que elegian solamente de la verdad aquello que mejor se acomodaba á la idea de la cosa que querian representar: y su sistema en el arte no era de añadir ni mudar la verdad, sino solamente de elegir lo mas bello, y simplificar las formas. El Laocoonte representa un viejo robusto, convulso con el veneno, y nada mas; pero el *Torso* de Belvedere es como la Naturaleza que yo he visto muchas veces.

12. Creo que si Vm. considera bien las palabras de

Plutarco, no podrá condenarle, como lo hace; porque no parece que quiere decir que los Pintores descuidaban algunas partes, sino que solamente habla del Pintor que hace la imagen de un hombre, y pone su estudio principal en expresar bien los ojos, y todas las demas partes de la cara, donde reside; por decirlo así, el alma; y no pone tanto cuidado en los demas miembros. Esto se debe entender solamente respecto á la semejanza de tal ó tal sugeto; pues Plutarco habla de retrato, y sobre ello hace la comparacion; y así vemos en las estatuas antiguas con cabezas de retratos, que tienen los cuerpos de la mas elegante proporcion, que tal vez no tenia el original. Alexandro pintado por Apeles con el rayo en mano habrá tenido la cara de Alexandro, pero no la figura de su cuerpo.

13. Por lo que he observado las cabezas antiguas hallo, que tienen los ojos menos largos, que las mejores modernas. La grandiosidad de los ojos de aquellas consiste en la forma y corte; y en la exácta cavidad, segun las reglas de la Belleza verdadera.

14. La doctrina de que deban ser grandes los huesos que cercan los ojos es peligrosa; y así los antiguos hacian siempre el xugal poco relevado, para no ensanchar la cara de manera que parezca triangular.

15. La voz *escorzo* pertenezcè á la Pintura, y de ningun modo á la Escultura, á no ser que por escorzo se quiera entender el retiro de los músculos, quando se encogen; pero esto no es otra cosa mas que plegarse los miembros.

16. Me atrevo á pedir alguna indulgencia para los modernos; pues no es necesario decir mal de nosotros, para ensalzar á los antiguos: y en la viveza de la expresion quizás ha habido algun moderno que ha superado á los antiguos.

17. Me parece que Vm. hace agravio á Leonardo, á

Miguel Angel, Andrea del Sarto, Ticiano, Corregio, Pablo Verones, y á otros muchos, atribuyendo la restauracion de la Pintura á los Caracis, y esto precisamente porque imitaron la Niobe. Sin embargo de esto, el contorno de la cabeza de la muger vuelta de espaldas en el quadro de la Transfiguracion, y la de la otra junto al Energúmeno, y varias otras de Rafael, se parecen mas á la de la Niobe, que ninguna de las cabezas de Guido.

## NOTA II. DEL EDITOR.

*Esta fué la Carta que Menges envió á Monseñor Fabroni; pero hallo entre sus papeles el fragmento de una respuesta diferente, que parece pensaba darle; y como contiene algunas noticias muy útiles, no quiero privar al público de ellas, siendo precioso quanto produxo áquél insigne hombre.*

**H**e recibido la Disertacion hecha por Vm. sobre las estatuas de la familia de Niobe, con las estampas que la acompañan, y la favorecida Carta de Vm. Lo he leído todo con la mayor curiosidad, y he admirado la delicadeza de sus pensamientos, y quanto ha penetrado Vm. en los secretos del arte. Por esto pensé restituir á Vm. la Disertacion sin manifestar mis observaciones; pero habiendo reflexionado que Vm. me manda decirle mi sentir con toda ingenuidad, me he resuelto á obedecerle. Digo, pues, lo primero, que no tengo excepcion que poner á la Disertacion, que me parece muy bella; porque ha entrado Vm. en la fábula con tanto calor, que le da el ayre de verdad.

Supongo que Vm. habrá hecho exáminar por peritos si el mármol de dichas estatuas es Griego ó de Italia; pues si fuese del último, cesaba la disputa de si son obra

de Scopas ó de Praxíteles , quedando excluidos uno y otro. Confieso ademas á Vm. que los nombres de estos dos grandes artífices son para mí tan respetables , y les supongo tanta excelencia , que no me puedo resolver á creer que tengamos ninguna obra de ellos entre las que se conservan ; y ademas , si creemos á Plinio , la diferencia de los estilos de estos dos insignes Griegos no era tan considerable que se distinguiese fácilmente.

Permítame Vm. hacer algunas reflexiones sobre la dificultad que hallo para creer que poseamos obras de las excelentes de la Antigüedad. Considérese que Roma antigua fué despojada mas de una vez de sus mas primorosas obras para adornar á Constantinopla , y que en tiempo de Teodosio , y aun en otros , se trabajó en destruir todas las estatuas de esta Capital : de que se infiere que aquellas que escapáron de tan cruel sentencia debiéron ser de las menos famosas , ó que estaban en sitios poco nobles ó desconocidos.

Si la excelencia de una obra nos puede persuadir que sea de alguno de los maestros mas insignes , esta será el Gladiador de Borghese de Agasias ; pero este nombre no se halla en ninguno de los autores antiguos que tratan de los artífices eminentes , y lo mismo digo del *Torso* de Belvedere. Aunque el Hércules Farnesio tiene el nombre de Glicon , debemos sospechar que sea falsificado porque sobre no haber noticia de Escultor insigne de tal nombre , hay otro Hércules semejantísimo á este en el palacio Pitti de Florencia , con el nombre de Lisipo : y yo creo sea de aquellas obras á las quales ya los antiguos ponian nombres supuestos , como insinúa Fedro al principio del Libro 5. Si el Hércules Farnesiano fuese verdadera obra de Glicon , el que le copió para hacer el de Pitti habria puesto el mismo nombre á fin de igualarle al original. Supongo á este copia del otro por la semejanza , y porque es posterior , pareciéndome retrato de



Cómodo. A lo dicho se añade, que ni Fulvio Orsini, ni Flaminio Vaca, que escriben cómo fué hallado el Farnesiano, dicen una palabra de la inscripcion, quando el último menciona la del de Pitti; y la manera de esculpir las letras de aquel no es la que usaban los Griegos del buen tiempo.

¿Qué diremos de la mas bella de todas las estatuas antiguas, esto es, del Apolo Pitio de Belvedere? ¿La creemos una de aquellas obras que immortalizáron á sus autores? Su excelencia nos persuade que sí; pero lo cierto es que el mármol es de Carrara ó Seravezza; y aunque pueda decirse que algun Griego insigne la hubiese hecho en Italia, Plinio habla de dicha cantera como de un descubrimiento moderno, y por consiguiente debe ser esta estatua del tiempo de Neron, en cuya casa de campo de Neptuno se halló; y tal vez su autor no era de la excelencia de los otros que empleaba aquel Emperador en sus edificios de Roma, donde es regular hiciese trabajar los mas excelentes.

Mayores dudas podrá haber en el maravilloso grupo de Laocoonte, el mas insigne de los monumentos que nos quedan, trabajado en mármol Griego con tal maestría, que no dexa duda de la superior habilidad de su autor. De esta obra dice Plinio que era la mas hermosa que se conocia; pero podrá haber duda de si Plinio es juez competente, pues lo que mas admira son las serpientes, que llama dragones, y no probaria grande inteligencia admirar tanto una cosa accesoría, porque eso desacreditaria lo principal. Tambien se puede dudar que este sea el mismo grupo de que habla Plinio, pues dice que aquel era de un solo pedazo de mármol, y este es de cinco. El nombre de Agesandro no se halla celebrado como de excelente Escultor: y no siendo regular que hubiese hecho esta obra sola, se puede dudar con algun fundamento que las excesivas alabanzas que da Plinio á

este grupo provengan de ser amigo del artífice; ó de complacencia por el Emperador Tito, á quien gustaria mucho esta obra; ó en fin, de la impresion que le hacian las serpientes, que únicamente alaba en una obra en que hay tantas otras maravillas que alabar. Ademas de esto es digna de reparo la manera con que está trabajado el mármol, acabado con el solo cincel, especialmente en las carnes, sin raspa, piedra pomez, ni pulimento: modo de trabajar que se halla en otras muchas obras excelentes, como por exemplo, en la famosa Venus de Médicis. Todas las estatuas trabajadas de este modo se notan menos concluidas en las partes menudas, y sobresale en ellas un cierto Gusto que no se introduce en el arte sino quando ya quedan vencidas todas las dificultades, que es quando se van acercando los artistas al descuido y facilidad, que aumenta el agrado de quien ve las obras. Este Gusto no puede haberse introducido en el arte en tiempo de los mas excelentes artífices; porque la marcha regular es comenzar esterilmente por lo mas necesario; proseguir adquiriendo luz hasta expresar lo mas esencial de las cosas; y refinando el estudio, escoger despues lo mas bello y útil, por cuyo medio se llega á la perfeccion: la qual consiste en una execucion igual de todas las partes, y buena ordenanza de ellas, capaz de elevar nuestro entendimiento á la comprehension de la cosa representada por el artífice. Pasando mas adelante, y buscando el hombre la facilidad de las cosas, viendo la suma dificultad que hay en unir todas las partes del arte, esto es, la perfecta imitacion de la verdad con la mas exquisita eleccion y órden juicioso, abandona las partes mas trabajosas, esto es, aquellas que pertenecen á la rigurosa imitacion de la verdad, y se forma ciertas reglas de práctica sacadas de las obras mas famosas, á las quales procura imitar, prefiriéndolas á la verdad: y esto forma un estilo gustoso, el qual da idea

de la perfeccion del arte, como el otro la daba de la verdad. De esta especie me parece que son todas las obras trabajadas á sólo cincel.

Lo que mas me hace creer que esta manera de trabajar el mármol no era de los artifices de primer orden es, que en el tiempo que mas se estudió para imitarlos, que fué en el de Adriano, se trabajó de un modo muy diferente, liso y acabado, como tambien lo está el Hércules de Pitti con el nombre de Lisipo, cuyo estilo querria imitar el que hizo aquella copia, quando pretendia hacerla pasar por obra de aquel famoso maestro. Siempre es mas fácil imitar un estilo, que no las razones y la ciencia de los originales; y así faltaron estas partes poco á poco á los artifices despues de la opresion de la Grecia. Por lo que yo me confirmo en la sobredicha opinion, de que las obras que tenemos no son de las excelentes de la antigüedad; y á lo mas, son copias de aquellas. Pero por no cansar mas á Vm. omito una infinidad de reflexiones que podría añadir á las referidas.

Me hago cargo de que se me atribuirá á atrevimiento el dudar que sean obras de suma excelencia las bellisimas que hoy tenemos y admiramos; pero á esto quasi no me atrevo á responder sinceramente. Lo podría hacer con mas libertad que yo un literato que poseyese la experiencia del arte, y la hubiese estudiado sobre las estatuas y monumentos antiguos. Sin embargo, por satisfacer á Vm. en algo diré, que si el Apolo de Belvedere tuviese la carnosidad y morvideza del que llaman Anti-noo del mismo Museo, no hay duda que seria de mucha mayor belleza, como lo seria tambien si todo él fuese tan acabado como la cabeza. El grupo de Laocoonte seria mucho mas admirable si las figuras de los hijos estuviesen executadas con la delicadeza de las otras cosas que conocemos. Pero todas las cosas humanas, por hermosas que sean, lo pueden ser mas; y como todos igno-

ramos cuál sea la perfeccion absoluta , ninguno podrá asegurar á qué término llegaron aquellos artífices , que fueron tan estimados y alabados de unos hombres de tanta razon y tanta inteligencia. Y así , no teniendo nosotros monumento alguno que con seguridad sea de aquellos grandes artífices , espero que me perdonará Vm. si creo que sus obras juntaban la perfeccion é igualdad de estilo , la imitacion de la verdad , y la correccion de que el arte es capaz , y que excluye el mas mínimo descuido , y demas perfecciones que no veo juntas en las obras que nos quedan.

Estas reflexiones en vez de disminuir en mí la veneration por las cosas de los antiguos , me las hacen mucho mas estimables , considerando por las que nos quedan quales debian ser las que hemos perdido ; pues vemos tanta ciencia y arte en obras hechas por esclavos y libertos , que eran los que se ocupaban en Roma en estas artes , despues que habian faltado los estímulos y la honra que las habia ensalzado tanto en Grecia. Sin embargo de eso se trasluce en aquellas obras hasta la total decadencia del arte la excelencia de la escuela ; la qual siempre ha faltado á los modernos , y hará siempre mas estimables las reliquias que se conservan de los antiguos.

Viniendo finalmente á la coleccion de las estatuas de la Niobe , me atrevo á decir que las creo copias de obras excelentes de algunos Griegos , pero executadas por artífices de mérito desigual. Supongo ademas que han sido restauradas en los siglos baxos , y en parte hechas de nuevo : de donde nace la gran desigualdad de su trabajo , y de sus partes. Por lo que yo puedo conjeturar , aquella poca dureza que Vm. observa en la cejas y en los cabellos , no proviene del estilo del maestro , sino que está hecho á propósito para significar el pelo negro , y dar con esto mayor expresion de seriedad y tristeza á las figuras ; pues si

fuere estilo , se hallaria igualmente observado en las bocas y demás partes susceptibles de ángulos. Que haya sido esta la intencion de los artífices se infiere de las cabezas de Júpiter que nos quedan en todos los monumentos antiguos , pues todas tienen las cejas señaladas con fuerza, lo que no se halla en los Bacos , Venus y Apolos , que los antiguos querian representar con pelo rubio.

Confieso que con mi corto talento no llego á distinguir que haya diferentes especies de Gracia, aunque comprendo muy bien que Belleza y Gracia son cosas diferentes. Tampoco entiendo cómo en la Escultura se pueden llamar contornos cortados ; pero la fuerza de estas expresiones dependerá de la lengua Italiana que yo no poseo bien. Sea lo que fuere , en mi estilo llamo bellos los diseños. . . . .



# C A R T A

## D E

### DON ANTONIO RAFAEL MENGES

Á MR. ESTEBAN FALCONET,

ESCULTOR FRANCES EN PETERSBURGO.

---

#### NOTA DEL EDITOR.

*En la vida de Mengs se apunta lo que dió motivo á que escribiese esta CARTA á Mr. Falconet. Se hallaba entonces Mengs en Madrid, donde yo le di noticia de la obra del Escultor Frances, que D. Esteban Zinowiewff, Ministro de Rusia, mi amigo, le prestó. Á instancias de este, y por su mano, escribió la referida Carta, en la qual no quiso entrar á confutar todos los errores que observó en aquel libro, y se contentó con vindicar un poco la fama propia, y la de su amigo Winkelman. No obstante que el tono de Falconet sea capaz de hacer vibrar una fibra aun mucho menos delicada que la de Mengs, su carácter honrado, y enemigo de injurias, le hizo usar el tono modesto que se ve en su Carta. El estilo de ella es muy malo, porque Mengs poseia no mas que medianamente el idioma Frances. Yo la pongo en Castellano, acomodándola lo mejor que he podido, sin saltar en nada á la exâctitud.*

*Falconet respondió á Mengs en términos muy comedidos. Yo guardo su Carta original; pero no la imprimo, porque no tengo comision para ello, ni dispongo de lo que es de otro. Es lástima que aquel artífice hubiese mal empleado su gran talento en componer una obra sin otro fin que el de desahogar su mal humor contra tantos autores insignes antiguos y modernos. Denota un carácter tan singular, que donde quiera que descubre*

EE

mérito, le ataca; y no puede sufrir alabanza ajena, siendo pródigo de las suyas propias, y fácil en imprimir todas quantas le tributan sus amigos. Para probar los defectos de la estatua equëstre de Marco Aurelio hace un volumen, donde lo que dice de verdadera crítica no pasa de tres renglones; lo demas se reduce á espadachinar á derecha y á izquierda contra todo el mundo: y lo peor es, mezclando sus querellas personales. Parece que su fin no es otro que el de decir mal contra dicha estatua, para ensalzar la que él hacia de Pedro el Grande, con la serpiente de la envidia á la cola, y una montaña delante. Gracias á Dios que en Italia no tenemos de estas estatuas; y oxalá que tampoco tuviésemos de estos libros.

Mil autores han relevado los errores de Plinio; y mas de mil han admirado su mérito. El hombre honrado y de carácter honesto, quando halla los errores, los advierte con moderacion, para evitar que otros caigan en ellos; pero no refriega las llagas con pimienta y vinagre, como hace Falconet. Debía haber iluminado á este el juicio que hace de Plinio Mr. de Buffon, que no ignora, cierto, los defectos de aquel naturalista; pero los ve como los hombres de su mérito ven las cosas, con humanidad y juicio, y sin hiel; y por eso su elogio de Plinio será eterno como sus demas obras.

Si Falconet tuviera la sangre mas fria, no hubiera con tanto gusto añadido á su libro la mancha de aquel escrito, en que un amigo suyo se esfuerza á hacer el gracioso para poner en ridículo á Plinio y á Vespasiano. Ninguna gloria, mérito ni grandeza de ánimo puede haber en burlarse de un muerto de diez y siete siglos, que ni puede responder, ni hallar quien le defienda; y esto sobre si era de estatura quadrada, y otras quisicosas semejantes. Dicho amigo, á quien Falconet da, creo yo por apodo, el título de Filósofo, y de hombre sobre el comun, manifiesta un ánimo capaz de haber adulado baxamente á Vespasiano, y á su favorito Plinio, si hubiera vivido en su tiempo; pues no hay ánimos mas capaces de baxeza en el temor, que los que bufonean en la impunidad; y tal vez se ha-



*bria tenido por feliz, y por hombre de consideracion, si hubiera sido admitido á la confianza y familiaridad de los galopines de la cocina de Vespasiano. Y no es mucho exágerar, quando los primeros personajes de Roma, como dixo M. Terencio en el Senado, se tenían por felices en ser conocidos de los porteros y criados de Seyano. Libertis quoque, ac janitoribus ejus notescere pro magnifico accipiebatur.*

*Quantos pasos amontona Falconet para probar que Ciceron no entendia una palabra de las artes, ó prueban lo contrario, ó son puros chismes. Ni menos entiende la fuerza de las palabras; pues queriendo Ciceron, á fuerza de eloquencia, y por exercitar su facundia, hacer probable lo que no lo es (que esto se entiende por Paradoxa), Falconet quiere que aquel grande Orador hable allí de veras, y que esté persuadido de lo que dice.*

*Seria nunca acabar. Baste lo dicho para conocer el carácter y la persona á quien Mengs dirigió la siguiente Carta, y el motivo por qué la escribió.*

No se maraville Vm. de que un hombre que no le conoce se tome la libertad de escribirle; porque la qualidad que ambos tenemos de profesores de las artes me disculpa para ello. Hace tiempo que conozco el nombre de Vm.; pero nunca he tenido la satisfaccion de ver ninguna obra suya; y solamente por sus escritos colijo que Vm. sabe que yo existo. Deseaba conocerlos, porque tratando Vm. de las artes, debia hallar en ellos cosas que me instruyesen. No he podido tener este gusto (y eso imperfectamente) hasta pocos dias hace, que el Sr. Zinowieff, Ministro de Rusia en esta Corte, me ha hecho el favor de prestarme el solo segundo tomo, que contiene la traduccion de los libros de Plinio que tratan de las artes.

Habiéndole abierto, he hallado lo primero las obser-

vaciones sobre la estatua de Marco Aurelio , que he leído de seguida. La obra me ha parecido bien raciocinada, y escrita como por un hombre de talento , que se explica con energía ; pero al mismo tiempo (perdone Vm. mi sinceridad) con demasiada acrimonia.

Permítame Vm. que le diga mi parecer sobre su opinion acerca de la estatua de Marco Aurelio. Estoy persuadido á que las observaciones de Vm. son fundadas; pero creo que si Vm. viese la obra en su lugar, y que al mismo tiempo observase todas las demas estatuas eqüestres que tenemos en Italia , se maravillaria menos de las alabanzas dadas á aquella ; pues todas ellas parecen muy desanimadas y frias á su lado , no obstante que sean muy exáctas. Entiendo hablar de las de los mas hábiles Escultores, como son las de Venecia y Florencia ; porque las de Plasencia, y las de Roma de Bernini y Cornachini tienen muy poco mérito para pararnos en ellas.

Nadie que conozca el verdadero estilo antiguo en el arte dirá que en tiempo de Marco Aurelio se hicieron obras de primer orden ; y si damos este título al caballo de Marco Aurelio es solo por comparacion con los otros. No ignora Vm. ciertamente que por lo regular no son las obras sin defectos las que mas admiran á las gentes de buen Gusto , sino aquellas que tienen alguna cosa extraordinaria y significativa. Por eso el caballo de Marco Aurelio nos pasma , porque tiene cierta expresion de animado : y tal vez el mismo defecto que Vm. repara en la postura de las piernas es el que le da este movimiento y esta expresion , que no es conforme al mecanismo ordinario , sino un estado momentáneo , en el qual no puede subsistir el animal mas de un instante.

Por lo que mira al jinete , no está representado como un hombre que hace muestra de saber montar bien á caballo ; sino como un Emperador , que con un ayre de bondad alarga la mano derecha , en señal de que da

la paz á los pueblos , segun la costumbre de los antiguos, y con la otra detiene el caballo.

Yo no estoy tan instruido como Vm. de las qualidades y movimientos de los caballos , porque no he tenido ocasion de estudiarlos particularmente ; pero conjeturo qual será el arte de darles movimiento por el conocimiento de el del hombre que he estudiado. He conocido en Roma profesores que criticaban las obras antiguas de primer orden, y que copiando el Apolo del Vaticano y el de Médicis, pretendieron corregirlos , poniéndolos derechos á plomo, y con esto les quitáron mucha parte de la Belleza de los originales. Pero mi objeto no es hablar de esta materia.

Lo principal que me mueve á escribir es lo que Vm. dice de mi amigo Winkelman , lo qual me ha sido muy sensible ; pues parece que el enojo de Vm. no viene de otra causa que del imprudente elogio que aquel hizo de mí : y como Vm. supone que yo debo tomarlo como expresion de amigo , me veo obligado , como tal , á responder por él. Ademas de esto , escribo por el deseo que tengo de ocupar un lugar en la estimacion de Vm. , la qual no mereceria yo si pensase de mí mismo conforme se explica mi panegirista. Solamente las personas que no han estudiado las obras de los grandes hombres antiguos pueden presumir de tener tanto mérito. Por mi parte las he meditado quanto me ha sido posible, y las hallo de primer orden, pensadas y executadas con una delicadeza y un juicio inimitables : y en general estan hechas con el Gusto mas bien fundado en las razones del arte y de la Naturaleza. Reconozco la superioridad del ingenio de Rafael, y los méritos de los demas hombres grandes de las edades pasadas ; y no por eso dexo de admirar el ingenio, el espíritu , la valentia, y la facilidad de mis contemporáneos. Me he propuesto solamente imitar los méritos eminentes que veo en los otros , contentándome con ser el último de los que van por el buen cami-

no, antes que pretender ser el primero de los que siguen la falsa y brillante gloria. Por este medio he visto que mis obras tenian la fortuna de ser bien recibidas entre las Naciones que estiman las de los autores vivos, comparándolas con las mas aprobadas de los muertos. Debo ser agradecido al favor con que se han recibido mis obras en Roma, Dresde, Florencia, Lóndres y Madrid; y así pido excusa por Winkelman, si trasportado de la amistad, se excedió en alabanzas hiperbólicas de un paisano suyo. Su estilo se debe interpretar como de un hombre poseído del prurito de alabar á un amigo, y no tomar sus expresiones literalmente; pues tampoco pienso yo que querrá Vm. que se entienda con este rigor quando, por alabar á su paisano Puget, dice, que ve correr la sangre dentro de las venas de una estatua suya de mármol. No pretendo justificar todo lo que dice Winkelman; pues seria injusto así el querer sostener todas las flaquezas de un amigo, como el no hablar en su defensa quando tiene razon. Winkelman no era juez infalible, ni era de nuestra profesion; y quando lo hubiera sido como nosotros, ¿seria seguro que juzgaba siempre bien? Si tuviésemos este privilegio, haríamos obras perfectas: porque no es lo que nos falta la ocasion de hacerlas, sino el juicio; pues todos los dias nos sucede hacer obras que despues condenamos nosotros mismos.

Lo que dice Winkelman de la cabeza del caballo de Marco Aurelio será quizá mal fundado, segun la idea que tenemos hoy de la belleza de este animal; pero pido á Vm. que considere que en ningun monumento antiguo se halla una cabeza de caballo del corte de las que hoy nos parecen tan hermosas, y que en España llaman *cabeza de carnero*. Por eso no estoy lejos de creer, que los antiguos tenian por mas hermosa la cabeza del caballo que se parecia á la del toro, como era la del famoso Bucéfalo de Alexandro. Winkelman escribió algu-

nas cosas antes de conocer bien el Antiguo en toda su extension : y en quanto á su honradez , yo puedo asegurar , que no era capaz de vender la verdad por ningun interes ni respeto humano.

Por lo que mira al paso de Plutarco que cita Winkelman , yo no puedo juzgarle en la lengua Griega ; pero todos los literatos de Italia le reconocian por demasiado hábil en ella para que yo lo pueda dudar. Ademas de esto , permítame Vm. que le diga , que la traduccion Francesa de la historia del arte no es exácta ; pues la expresion *totalmente descuidada* no se halla en el Aleman ; y despues de esto , la version literal que Vm. refiere á la pág. 53 , no me parece que corresponde al carácter de la lengua original ; pues no creo que ningun Griego haya dicho *Pintor de retratos* ; y Winkelman no traduce tanto las palabras , quanto el sentido de Plutarco. En suma , no hay cosa mas fácil que equivocarse ; y en prueba de ello Vm. mismo se engaña en la cita de la nota pág. 54 , haciendo dos discursos diferentes del único que hace de mí Winkelman. Pero ningun hombre debe pararse en estas bagatelas.

En quanto á mí , quedo muy obligado de la cortesía con que Vm. habla de mi persona á la pág. 53 ; y este buen-modo me hace desear el adquirir su amistad , y pedirle de nuevo excusa á favor de mi amigo Winkelman , si alguna vez habló de Vm. con poca exáctitud en las citas ; pues en substancia Vm. viene á decir lo que él le atribuye , segun la nota 18 del libro 36 de Plinio , que está á la pág. 75 de la traduccion de Vm.

Convengo con Vm. en que es muy mal hecho hablar con poca consideracion de una persona respetable como Mr. Wattelet ( y lo propio de qualquiera otra ) , de quien el mismo Winkelman me escribió mil elogios quando le conoció en Roma. Si yo poseyese el talento de escribir bien , procuraria exponer las razones y los hechos , y en-

señar cosas útiles, sin detenerme á contradecir á nadie; pues me parece que se pueden hacer buenos libros, sin decir que tal ó tal sugeto se engañan. Y en fin, si Vm. me pudiere demostrar que la maledicencia es cosa honesta, entonces convendré que importa muy poco el modo con que se ataca la reputacion del próximo: y añadido, que el *sarcasmo*, ó la zumba insultante, es el peor modo de murmurar y maldecir: del qual regularmente resulta mas daño al que le usa.

En quanto á la cuestión entre Winkelman y Wattelet, yo creo que este último no tiene razon, siempre que tengamos por buenas las mas bellas estatuas antiguas; y juzgo que si Vm. quiere hablar de buena fe, convendrá en que el heroe que propone Wattelet parece un comediante, mas que una estatua antigua. Si he de hablar con sinceridad, creo que si Vm. no hubiera tenido el ánimo mal dispuesto contra Winkelman, no habria incurrido en el sofisma de querer probar por las razones contrarias á Wattelet, que este tiene razon; pues Vm. siendo de la profesion, sabe como yo, que el carácter de los heroes ó semidioses, es el de la verdadera Belleza, un poco superior á la humanidad, y que esta Belleza no admite extremos. Así la vemos practicada en el llamado Antinoo del Vaticano, y en el Meleagro, que ciertamente no tienen el carácter que Mr. Wattelet da á sus heroes. Lo mismo digo de los Faunos. El que Vm. cita, y el Cupido de la misma edad, son dos bellos muchachos, pero sus formas no son de Faunos. Si Vm. considerase el hermoso Fauno de Borghese con Baco niño en los brazos, nada hallaria en él de pesado; y lo mismo digo del de Florencia que toca las sonajas, exceptuando la cabeza y los brazos, que son modernos. En Roma tenemos otros varios Faunos de formas elegantes, y que no parecen Apolos, como Vm. dice muy bien; pero podrian compararse á los Bacos, quitada la fisionomía y la pos-

tura. Ademas de esto se debe hacer distincion entre Faunos y Silvanos.

Estoy persuadido de que si Mr. Wattelet hubiese venido á Roma antes de escribir su libro, habria expresado con la elegancia de su estilo las ideas que inspiran tantas bellas producciones del arte de los Griegos á todo hombre de ingenio delicado y corazon sensible; y no le habria empleado en adornar las ideas tomadas en los estudios de los profesores de Paris. Y ademas de esto, creo que si Vm. siendo como es hombre de talento, hubiese estado en Roma, quizá habria tenido la fortuna de adquirir la *Anticomania*, como la tuvieron los predecesores de Vm. los grandes artistas Franceses, que tanto contribuyeron á la gloria del siglo de Luis XIV.

Winkelman dedicó su libro al arte, al tiempo, y á mí. El tiempo solo hará ver si su obra será útil: yo creo que sí, y que los que lean su historia con deseo de instruirse, y particularmente el artículo del primer tomo pág. 313 de la traduccion, sacarán mucho provecho del conocimiento del Antiguo. Quando haya allí alguna passion por los Griegos, esta misma passion será útil; pues los modernos restauradores sacaron todo lo bueno que tienen de esta feliz preocupacion. Mientras ha durado en Italia se han sostenido las artes con honor: en Francia han decaído á medida que se han apartado de ella: y adonde nunca ha llegado, tampoco la perfeccion de las artes ha hecho progreso.

Quando Vm. haya persuadido á todo el mundo que Winkelman es un ignorante, y que Ciceron, Plinio, Quintiliano, y demas autores antiguos no sabian lo que se dixeron de las artes, ¿le parece á Vm. que habremos adelantado mucho con eso? El Laocoonte, el Gladiador, los Faunos, el Apolo, las Venus, y otras muchas estatuas sostendrán siempre el honor de los Griegos: y Vm. mismo no podrá negar, que la bella propor-

cion, la Belleza ideal, la facilidad de las actitudes, la nobleza é igualdad de estilo, la inteligencia de los huesos y músculos, la expresión sólida, lo animado de los caracteres, los ropages que visten, y no ocultan al desnudo, y en fin, unas obras que se admiran en qualquiera lugar, y á todas luces, no podrá negar, digo, que no sean méritos que se hallan en grado superior en las bellas producciones de los Griegos. Vm. mismo debe saber cuántas dificultades cuesta el adquirir qualquiera de las dichas partes: y si quiere hablar de buena fe, confesará, que en comparación de tales méritos, es harto pequeño el de expresar bien los pliegues, las carnes y las venas; y en fin, que *los rasgos atrevidos, la franqueza del dibujo, y lo que llaman espíritu*, que es el refugio de muchos modernos, desaparecen al lado de la Belleza sólida de los antiguos.

Deseo á Vm. la gloria de hacer obras que nos convenzan de la superioridad de su talento: me es muy sensible no poder ver la magnífica estatua ecuestre que está executando, de la qual he oído muchos elogios, y supongo me daría mucho gusto: y quisiera que Vm publicase los estudios que ha hecho de los caballos, para que el público y el arte se pudiesen aprovechar de sus luces.

Pido á Vm. perdon si le he incomodado con tan larga Carta; y rogándole que me honre con su amistad, me ofrezco á sus órdenes en Roma; para donde voy á partir dentro de pocos dias &c.



## FRAGMENTO DE UN DISCURSO

SOBRE LOS MEDIOS

PARA HACER FLORECER LAS BELLAS ARTES  
EN ESPAÑA.

Antes de proponer los medios que se deben aplicar para hacer que florezcan las bellas artes en España, se necesita examinar si el genio y el carácter de esta nación es á propósito para el fin; pues no hay duda que el índole de las naciones hace que unas sean mas á propósito que otras para cultivar algunas artes ó ciencias. Este genio nacional no es siempre constante, porque depende en parte de la Naturaleza, y en parte de las costumbres: y estas dos causas tienen tal influxo la una sobre la otra, que apenas se puede distinguir á cuál de ellas pertenezcan muchos efectos. Sabemos por experiencia que el clima hace á los hombres diferentes unos de otros; pero tambien es cierto que las costumbres y la educacion hacen útiles ó inútiles los efectos de la Naturaleza. Convendrá, pues, examinar estos dos principios, para ver la influencia que pueden tener en el adelantamiento de las bellas artes en España.

Este Reyno goza generalmente de un ayre muy puro y elástico, que dá mucho movimiento á los humores, é irrita fácilmente el sistema nervioso. La aridez y sequedad de la tierra contribuye tambien al mismo efecto: y esta gran sensibilidad de fibra debe producir grandes talentos de mucha agudeza y penetracion, capaces de apren-

der qualquiera cosa , siempre que se quieran tomar el trabajo de estudiarla. Tal vez ésta sensibilidad de los Españoles es demasiada para el cultivo de las bellas artes ; porque estas piden sistema nervioso moderado , qual es el que produce naturalmente un clima medio entre el calor y el frio , y entre el húmedo y seco , como el de la Grecia :

Los hombres mas á propósito para hacer progresos en las artes son los que con mas facilidad distinguen la Belleza ; y esto no se logra sin tener los sentidos muy delicados , y una alma muy despejada : porque siendo la Belleza *una propiedad de la cosa , que por medio de los sentidos da al entendimiento una idea clara de sus buenas y agradables propiedades* , el que no tenga los sentidos tan delicados , como he dicho , no podrá recibir de los objetos esta impresion , ni su razon acudirá tan presto como es menester para participar al alma el deleyte de la Belleza ; siendo este tal vez el único caso en que el alma y los sentidos le gozan igualmente. Quien haya leído bien la historia sabrá á qué exceso transportaba á los Griegos el placer de la Belleza. Nuestros sentidos estan tan embotados , que ni acertamos á concebir en qué consistia el entusiasmo de aquella nacion por las artes. Pero volviendo á mi propósito digo , que aunque la nacion Española no sea tan propia como la Griega para adelantar en las artes , tiene con todo eso las qualidades necesarias para hacer mas progresos en ellas que otra alguna , siempre que se corrijan los inconvenientes de las costumbres que se oponen á la buena disposicion de lo fisico. Exáminemos esto sucesivamente.

Las naciones , como los hombres en particular , obran segun sus necesidades , ya sean naturales ó accidentales provenientes de causas extrañas. Quando estas necesidades duran mucho tiempo , los remedios que se les aplican duran del mismo modo , y se hacen costumbres. Estas tiranizan los sentidos y la razon de los que desde la

cuna se han habituado á ellas, quando por algun esfuerzo de razon, ó por algun otro motivo fuerte no las abandonamos. Los primeros habitantes de España eran bárbaros, y bárbaras debían ser sus costumbres. Quando los Romanos la conquistaron introduxéron en ella alguna cultura; pero su principal cuidado fué sacar oro, plata, minio y otros metales de sus minas. Los Vándalos y Godos, sujetando este Reyno, introduxéron en él la propia barbarie, hasta que en fin viniéron los Moros para acabar de arruinar las pocas reliquias de cultura que habian podido quedar de los Romanos. Quando finalmente despues de tan continuadas guerras fuéron arrojados aquellos bárbaros, se despertaron los talentos, y se aplicaron con calor y acierto á las bellas letras; pero ningun progreso pudieron hacer en las artes faltándoles toda idea de la Belleza: tanto mas, que las perpetuas guerras, y las consiguientes necesidades que traen, habian fixado la atencion y el honor de los Españoles en las armas y en las riquezas. De esto se siguió necesariamente, que aquella poca magnificencia que los Reyes y Grandes quisieron poner en los templos y palacios fué executada por hombres ignorantes, que careciendo de exemplos de buen Gusto, se echaron á imitar el Gótico-Germánico, ó el Morisco. Los que mandaban hacer las tales obras eran aun mas ignorantes que los artífices; pues por lo regular eran gentes consumadas en las armas, ó entregadas á los estudios de Jurisprudencia ó Teología, despreciadoras de todo buen Gusto, y bárbaras en punto de artes.

Compareció gloriosa la España baxo Fernando el Católico; pero distraído aquel gran Rey en otros cuidados de guerras y de politica, hizo poco para adelantar las bellas artes. En su tiempo abrieron las Indias sus nuevos tesoros, y las riquezas llamaron á sí la atencion de todos los Españoles. Nuevos Reynos, nuevas fortunas y nuevas esperanzas agitaron las cabezas; y todo lo que no

era conquistas y oro, no merecia estimacion.

Cárlos V ocupó la nacion en nuevas guerras; y su propio valor y sus hazañas la embriagáron de la gloria militar, comunicándola aquella ferocidad propia de la guerra, que es tan contraria á la calma y mansedumbre que piden las artes. Felipe II, de carácter opuesto á su padre, se declaró amante de ellas. Emprendió la obra magnífica del Escorial, y premió generosamente á los artífices; pero no habiendo mudado las costumbres de la nacion, ni la constitucion del Estado, el amor de las artes se quedó concentrado en su persona, sin comunicarse á la Nobleza, que continuó pensando como hasta entonces en las armas y riquezas. Puso ademas de eso el Escorial en un desierto; y así no podia ser observado mas que de pocos: y por fin tuvo la desgracia de que quando los Españoles comenzaron á cultivar las artes, yéndolas á buscar y á aprender á Italia, ya habian empezado estas á decaer del buen Gusto en aquel pais; y así los Españoles que las traxéron á estos Reynos, traxéron consigo un Gusto viciado.

Comenzóse, no obstante, á cultivar el Diseño, y en Sevilla se formó una escuela de Pintura, sin ser promovida ni fomentada por el Gobierno, sino únicamente por el comercio y la opulencia que habia entonces en aquella Ciudad, lo qual daba proporcion á los ingenios para ocuparse y adelantar. Estos Pintores Sevillanos no viéron ni estudiáron los exemplares de los antiguos Griegos, ni conocieron la Belleza; y así fueron imitadores puros del Natural, sin saber ni aun escoger lo bello de él. No obstante eso creyeron haber llegado al ápice de la perfeccion, porque poseian la parte mas necesaria del arte; pero estaban muy lejos de la mas noble. Empeñáronse en seguir la Verdad, sin cuidarse de la Belleza; y ni menos conocieron la superioridad de la escuela Italiana de entonces, que quasi de nuevo habia resucitado por me-

dió de los Caracis, quando la Italia reposó un poco del infeliz estado en que la habian tenido las guerras de Carlos V y Francisco I.

Felipe IV honró infinitamente la Pintura en la persona de D. Diego Velazquez; pero no tomó el buen camino para perfeccionarla; pues aunque hizo vaciar en Roma algunas de las mejores estatuas antiguas, las traxéron á sepultar en el palacio de Madrid, donde nadie supo, ni pudo aprovecharse de ellas. Carlos II pensó en hacer grandes pinturas en el Escorial y en Madrid; pero como ninguno de sus vasallos sobresalia en el manejo del fresco, y que aun este género les era desconocido, tanto por falta de ocasiones, como por haberse ceñido al simple estudio de la imitacion, se vió precisado aquel Monarca á traer de Italia á Lucas Jordan. La fortuna, el aplauso, y la facilidad en el pintar de aquel famoso Napolitano convidó á muchos Españoles á quererle imitar; pero como la habilidad de Jordan provenia de la práctica que habia adquirido imitando á los maestros de todas las mejores escuelas Italianas, no pudieron los Españoles, privados de aquellos medios, conseguir su intento. Lo peor fué, què queriendo seguir á Jordan, se apartáron de la imitacion de la Verdad, que habian seguido hasta entonces, sin conseguir aquella parte del Gusto de la Belleza que se conservaba en Italia; y así despues nada mas se hizo que acrecentar progresivamente la ignorancia por medio de una ensenanza absurda.

He recorrido rápidamente la Historia de la Pintura en España, sin tocar en las demas artes; porque esta debe ser la maestra del buen Gusto. De la Arquitectura diré solamente, que apenas se dexó ver, quando desapareció hasta nuestros dias, que la cultivan con buenas máximas algunos profesores. Aun no se habia destruido enteramente el Goticismo (sin embargo de haberse hecho algunas buenas fábricas en Toledo, Granada,

y otras partes) á tiempo què reynó Felipe II, y se empezó el Escorial: edificio sólido é inmenso, donde se usáron buenas máximas de construir, pero sin verdadera elegancia ni Belleza: retrato del Príncipe que le mandó hacer, y tuvo gran parte en su disposicion. Este mismo Gusto se propagó entónces por casi toda España, de manera que apenas se hizo cosa que no fuese por el estilo serio del Escorial; pero al paso que con las riquezas nacionales iban faltando las obras, faltáron los arquitectos, y á mediado el siglo XVII ya no quedaba ninguno. Los profesores de las otras artes, y mas que ellos los tallistas, se apoderáron de lo poco que se ofreció desde entónces, que eran ornatos de Iglesias: y esto les fué muy fácil, porque en lo general de la nación continuáron las cabezas en pensar que lo grande y lo bello consiste en lo rico; y ellos hacian las cosas ricas en apariéncia. La ignorancia de los unos, y la preocupacion de los otros produjo la monstruosa magnificéncia de retablos de madera dorada, que hasta nuestros días ha borrado toda idea de regularidad en las formas, llamando toda la atencion la riqueza y coste que se aparentaba en la materia. Esta infeliz máxima traxo consigo la otra de hacer las estatuas de madera pintadas y doradas, con lo qual se destruyó, y aun envileció la Escultura; pues de esta manera la forma de las estatuas no es la que da la idea de su mérito, sino los colores y la riqueza. Una nacion que tenga siempre delante de los ojos tales objetos es imposible que pueda adquirir el buen Gusto; porque este no se aprende sino por medio del hábito que se forman los sentidos viendo cosas perfectas; y quando no sean así, sean á lo menos simples, y que no tengan mas que las cosas puramente necesarias: pues aunque estas parezcan rústicas y pobres, siempre serán mas vecinas de la Belleza, que no las que contienen superfluidades irracionales; y los sentidos y la razon tendrán menos trabajo en distinguir la Belleza des-

nuda, que no enterrada en tanto cúmulo de inutilidades. Si para descubrir la Belleza hay estas dificultades, mucho mayores las habrá para el sublime, que es el modo de dar idea clara y concisa de un objeto grande, juntando rápidamente y con simplicidad los extremos del principio y fin, comprendiendo mucho en lo menos posible.

Después de haber visto las dificultades que la Naturaleza y las costumbres oponen al progreso de las bellas artes en España, es forzoso buscar el modo de remediarlas: y para esto será útil repasar un poco las razones y accidentes, por medio de los cuales han florecido en otras naciones.

El poder y facultades del hombre, como animal racional, son grandísimas; pero no las pone regularmente en práctica sino quando está incitado de la necesidad. Esta es de dos especies, una absoluta, y otra de opinion. Las bellas artes no tienen ninguna relacion con la primera; y son hijas de la segunda. Quando hay poder fácilmente nace la voluntad: con que siendo el hombre por su talento y por su conformacion capaz de comprender y de imitar qualquiera propiedad y qualidad exterior de las cosas, viene á ser la imitacion natural al hombre, y de ella nacen las bellas artes. Alguno opondrá quizás á esto, que la Arquitectura es hija de la necesidad; pero aquí se confundiria con el arte de fabricar, que no es susceptible de Belleza, ni directriz de las demas artes, como lo es la Arquitectura.

Comunmente se cree que en el Oriente comenzaron los hombres á hacer imágenes ó simulacros para su culto religioso; pero aquellas naciones no adelantaron las artes hasta el punto de merecer el nombre de bellas; porque se contentaban con el solo significado de las cosas. Una imagen valia lo mismo que un nombre ó un geroglífico, sin considerar la perfeccion ni la Belleza; y así componian ciertas figuras monstruosas para significar diver-

sas propiedades imaginarias, ó para hacer sus dioses tan espantosos y horribles como su supersticion los concebía. Poco mas adelante pasáron los Egipcios. Los Fenicios añadió algo mas de finura en el trabajo, porque así lo pedía su comercio, y labráron mas metales que piedras. Dichos Fenicios, segun yo creo, lleváron las artes por todas las costas del Asia, Africa y Europa; pero siempre en aquel estado rústico y bárbaro en que estuviéron hasta que las cultiváron los Griegos.

Exáminando por qué las artes no pasáron á mayor altura entre los primeros inventores de ellas, no obstante que sea tan facil añadir á lo inventado, hallo que debió consistir en que las ideas de los hombres van siempre en progresion seguida; y por consiguiente, si el principio es malo, el fin debe ser pésimo: por lo que las bellas artes entre aquellas naciones que las empezáron mal, debieron ir siempre á peor, como la fruta de un árbol dañado, que se cae antes de madurar. Á este mal principio pudo contribuir la fealdad de las gentes, la ignorancia de la Belleza, y la ninguna estimacion que se hacia de los artífices: los quales ademas no tenían arbitrio para apartarse de la forma de ídolos que habian prescrito los Sacerdotes, que, como he dicho, se contentaban con solo el significado; y quando querian hacer algo de particular, aumentaban la materia, y no la forma, haciendo figuras descomunales y gigantescas. Los Fenicios por otra parte no pensaban mas que en su comercio; y así era natural que pusiesen á sus artífices en la clase de los artesanos, que servian á un ramo de su negocio.

Quando finalmente comenzaron los Griegos á componer una nacion culta, y en particular los Atenienses comenzaron á florecer, y mediante la Filosofia aprendiéron á dar el verdadero valor á las producciones del ingenio, entonces floreciéron en sumo grado las bellas artes. Todo las favorecia en Grecia. La situacion de



tantas islas , que hace tan vária y hermosa la Naturaleza ; el clima por lo general templado , las costumbres , la dulce libertad , la belleza de las gentes , la grande estimacion que se hacia de esta qualidad , y la sensacion que excitaba en aquellas cabezas tan bien organizadas ; y por fin , hasta la misma pobreza sirvió á esta feliz combinacion. El mérito abria el camino á los mayores honores , hasta los divinos. La Belleza se consideraba como un don de los dioses. Se daba á los hombres mas estimacion por lo que eran , que por lo que poseian. Sobre todo ¿qué estímulo no debia ser para los artífices ver que sus jueces eran filósofos ? ¿que estos gobernaban las Repúblicas , y eran de su propia clase , como sucedió con Fídias amigo de Pericles ? ¿y quando se veia un Sócrates , Escultor , y declarado por el primer sabio y oráculo de todo el mundo ? Son notorias las grandes riquezas de Fídias , y los grandes premios que tuvieron los célebres Pintores y Escultores. Esto consistia en que quasi todas las obras se hacian á expensas públicas de alguna Ciudad : y así la pobreza no estorbaba , y antes ayudaba ; porque aquellos pueblos no median la magnificencia por el valor de la materia de la obra , sino por el arte del profesor que empleaban.

Aunque la Estatuaría (que sin duda es la mas antigua de las artes) era antiquísima en Grecia , se quedó por mucho tiempo en estilo un poco seco , al modo de aquel que vemos en los vasos llamados Etruscos , que en realidad son de la manera Griega primitiva ; y las obras Etruscas en mármol ó alabastro Volterrano son de diferente estilo. En fin , los Etruscos debieron tener aquella manera Griega , siendo colonia doble , primero de Fenicios , y despues de Griegos : y esto lo comprueban sus propios monumentos ; pues fuera de algun punto obscuro de Mitología , no contienen otra cosa mas que hechos Griegos , particularmente del tiempo heroyco. Este estilo no fué

general á toda la Grecia, sino solamente á las partes en donde le introduxéron los Fenicios y Egipcios, que seria por las costas del mar. Tierra adentro creo yo que comenzáron mucho mas tarde á hacer simulacros; y que no recibieron el arte de á fuera, sino que le inventáron por sí, comenzando por la plástica.

La ocasion principal de introducirse el arte fuéron las estatuas que se ponian á los vencedores en los juegos Olímpicos. Estas se hacian á expensas públicas de la patria del vencedor; y así todos sus paisanos tenian interes en que fuesen bien hechas. Los artífices, retratando estos sugetos, tenian ocasion de exáminar los cuerpos mas bien proporcionados y perfectos: y la gloria de inmortalizarse con sus obras, junta á la competencia de las de otros que habia en aquel célebre sitio, era un grande estímulo para los Escultores, y daba facilidad á los aficionados para juzgar mejor de su mérito por comparacion.

Esta primera imitacion de la verdad dió ya un grado de perfeccion al arte; porque la diversidad de figuras que se retrataban pedia necesariamente un raciocinio y manera diversa. Pero la propension de aquella nacion á la Belleza la hizo reparar, que los cuerpos jóvenes tenian de ella mas que los viejos, porque no contenian tantas señales de la humana imperfeccion: que comprehendian todas las partes esenciales, sin las menudencias que cansan los sentidos y la reflexion; y que eran de formas mas simples y mas bellas. Con esto, y con el conocimiento que ya habian adquirido imitando los cuerpos mas exercitados, advirtiéron quáles eran las partes que mas concurrían á la perfeccion del hombre, y las diversas qualidades que son características á cada uno; como, por exemplo, la fuerza; la ligereza, lo grande, lo pequeño, la juventud y la vejez. Distinguiéron todos estos caracteres del modo mas simple, y con eso halláron el mas

perfecto estilo, ó por mejor decir, el estilo de la Belleza. Sus divinidades eran todas bellas; pues aunque las representaban con figura humana, evitaban las señales de la naturaleza animal; y por eso no vemos en su Júpiter y Neptuno ni arrugas ni venas, no obstante que representen personas robustas y de edad. Quando les ocurría hacer alguna expresion alterada y fuerte, nunca la hacian excesiva, sino del modo mas simple, y sin alterar la Belleza mas de aquello poco necesario para distinguir la esencial diferencia de otro estado de la persona, y dar idea clara de la pasión.

Como todo quanto hace el hombre lo hace con relacion á sí mismo, y nada puede gustarle si no tiene alguna relacion con su especie, por eso los Griegos se aplicaron tanto al conocimiento de la figura humana, y hallaron todo aquello que al hombre puede parecer hermoso. Y como tenemos ademas la propiedad de comparar todas las cosas con alguna circunstancia nuestra, sacaron de la proporcion, forma y carácter del hombre las ideas para todo lo demas, como para la Arquitectura, vasos, y quanto tiene alguna forma.

La Pintura se perfeccionó quasi al mismo tiempo que la Escultura: y esta seguramente debió empezar por la plástica. En quanto á la estimacion que se hacia de una y otra, yo creo que la de la Pintura era mucho mayor, segun los precios que se daban por ella, y las honras que se hacian á sus profesores. La Escultura no pudo, en mi entender, adquirir su última perfeccion hasta el tiempo de Apeles por medio de Lisipo y Praxiteles; porque fué menester que antes de ellos superasen los demas artifices las mayores dificultades en la proporcion, carácter, belleza y magestad, como hija de hombres que obraban todo con razon: y así se ve aun hoy en los monumentos que nos quedan de aquellos tiempos. La Arquitectura Griega no tuvo infancia, y desde las chozas

pasó de repente á los suntuosos edificios del órden Dórico : el qual se conservó siempre , y solamente le diéron alguna pequeña variedad , porque no halláron otro que tanto se acomodase á su sólida manera de pensar.

La Grecia finalmente fué conquistada por los Romanos ; pero aunque estos la superáron en la fuerza de las armas , nunca pudiéron igualarla en las ciencias ni en las artes ; y por su ingenio forzó á sus vencedores á confesar-se vencidos. ¡ Tanto poder tiene el mérito aun entre bárbaros ! Los Romanos nunca tuviéron grandes artífices , porque no les daban aquella estimacion que se merecen , y porque el camino de la fortuna y de la pública reputacion era entre ellos solamente el foro y las armas , y el pueblo , oprimido de la clase Senatoria , pensaba poco en las artes ; y así quando en Roma querian hacer alguna obra bella , buscaban algun Griego que la hiciese. Entre estos se conserváron las artes mucho tiempo , y fuéron decayendo poco á poco ; pero en Roma acabó muy presto el Gusto que habian introducido los Griegos : porque habiendo envilecido las artes empleando en ellas hasta los esclavos , eran estos reputados como artesanos viles , y muy inferiores á la profesion del soldado.

Algunos tal vez creerán que la Arquitectura Romana haya superado á la Griega ; pero yo no soy de este parecer , porque los Romanos no tuviéron Arquitectura propia. Considérese qué cosa seria Roma antes de los Tarquinios , y las obras que el Prisco hizo , como el Circo y la Cloaca , ambas empresas magníficas ; pero executadas seguramente por Etruscos : los quales tampoco inventáron ninguna cosa en Arquitectura , sirviéndose siempre de la antigua Griega , menos perfecta , y aun algo alterada. Despues , quando los Romanos adquiriéron un poco mas de cultura , se sirviéron de artífices Griegos , como de Augusto , Trajano y Adriano , que fuéron los que mas fabricáron en Roma , se sabe de cierto. El órden Com-

puesto que usáron los Romanos no es propiamente cosa nueva, sino un mixto de Corintio y Jónico. El primero me atrevo á decir que nunca tuvo mucho crédito entre los Griegos; pues entre las ruínas, que todavía se conservan en muchas partes, no se ve aquel órden, ni aun en Corintio mismo: por lo que yo creo que el uso y el nombre de este órden de Arquitectura se inventó despues de la destruccion de aquella célebre Ciudad, y que los Romanos, habiendo hecho algunos capiteles del metal Corintio con las hojas y figuras que vemos, les diéron aquel nombre, como llamáron Corintios los vasos y candeleros hechos del mismo metal: y aunque la linterna de Diógenes, y la torre de los Vientos de Atenas eran de este órden, creo yo que se fabricáron despues de este tiempo.

El estilo diverso que se ve en las fábricas Griegas y Romanas da á conocer los distintos caracteres de las dos naciones: pues los Romanos, con el demasiado luxó en los adornos, afeaban la Belleza de la simplicidad Griega, que no admitia cosa en el adorno que fuese sin razon ni contra la razon. Aquel luxó, hijo de la exórbitante opulencia de los Romanos, y de la poca sensacion que les hacia la Belleza, les hizo caer muy presto en la barbarie; porque sobrevino luego la pobreza, y con ella se acabó el Gusto y quien le fomentaba. Con los Griegos no sucedió lo mismo; pues fué necesario que viniera un entero trastorno de la nacion para que se extinguiese en ella el buen Gusto. A pesar de la humillacion, y de la pérdida de la libertad, no empezó á introducirse en ella la barbarie hasta despues que abrazó el Christianismo: no porque esta santa Religion se oponga á las artes, como no se opone á nada que sea bueno, sino por el abuso que hicieron de ella los Griegos disputando con furor, y dividiéndose en varias sectas. Su genio sublime y su natural sutileza saltáron los límites de una Religion tan

sencilla, pasando con demasiada rapidez del amor de la materia al del espíritu. Se cambiaron las ideas de las cosas, y tomaron otro semblante las costumbres. A la libertad sucedió la obediencia: al amor de la gloria la humildad: á la estimacion de la Belleza el desprecio de las cosas terrenas; y finalmente á las ciencias humanas las disputas teológicas. De miedo que los pueblos recayesen en la idolatría se destruyéron todas las estatuas que se habian salvado hasta entonces de la rapacidad de los Romanos, de las guerras, incendios y ruinas. Todo en suma mudó de aspecto; pero sin embargo no se dexaba de traslucir siempre la superioridad de los ingenios Griegos sobre el de las demas naciones en aquello que hacian; bien que no cuidaban de las artes, dexandolas olvidadas, ó á lo menos practicadas solamente por personas religiosas, que por sistema no aspiraban á la excelencia. Ultimamente vino la invasion de los Turcos; y la secta de Mahoma con la espada y la ignorancia acabó de arruinar quanto no era el Alcoran, y estableció la barbarie sin esperanza de remedio.

Los Griegos, que en gran número se refugiaron entonces en las islas de Italia, y por las costas del Adriático y Mediterráneo, traxéron consigo algunos rústicos Pintores, que quasi nada sabian de su arte; pero no obstante, como eran mas prácticos y francos que los Italianos, iban corriendo por todas partes pintando las imágenes que la piedad christiana les mandaba hacer. Los edificios mas magníficos que se construyéron en Italia despues de la division de los Imperios de Oriente y Occidente son obras de Arquitectos Griegos, como la Iglesia de San Marcos de Venecia, la torre de Pisa, y otros.

Es tambien digno de consideracion, que los mismos accidentes que fueron causa en Grecia de que las bellas artes se levantasen de la nada, lo fueron tambien en Italia; aunque en un grado inferior, tanto por ser esta

nacion menos propia que la Griega para percibir la delicadísima sensacion de la Belleza, quanto por haber renacido aquí con principios mas complicados: lo qual aparta las ideas de la simplicidad, que es el único camino por donde nuestro entendimiento se prepara á la referida sensacion de la Belleza.

La Religion hizo necesarias las artes de fabricar, esculpir y pintar imágenes para el culto divino. La libertad de las Repúblicas Italianas inspiró á estos pueblos los pensamientos de hacer cosas grandes, é hizo nacer en ellos las ideas que se habian apagado entre los Griegos de distinguirse por hechos y obras excelentes. En fin, esta libertad, que reynaba en Italia en los siglos XIV y XV, hizo florecer la industria humana, por la regla de que siempre hace mucho mas y mejor el que hace lo que quiere, que no el que hace lo que debe. El hombre libre con voluntad hace todo lo que puede, mas ó menos segun su capacidad; pero el esclavo á lo mas hace lo que se le manda, y gasta su propia voluntad en la violencia que se hace para obedecer. El hábito de hacerlo oprime al fin su capacidad: y así su raza va empeorando, hasta no desear lo que desespera obtener.

De hecho vemos que las bellas artes comerzaron á florecer en Italia quando la libertad dió su impulso al comercio de la República de Venecia. Su tráfico y comunicacion continua con la Grecia la hizo concebir ideas dignas de su grandezza. ....





## C A R T A

D E

DON ANTONIO RAFAEL MENGES

Á DON ANTONIO PONZ.

## EL EDITOR.

*Se imprimió esta CARTA quatro años hace en Madrid en el sexto tomo del Viage de España de Don Antonio Ponz. Habiendo exigido Menges que se publicase tal qual él la habia escrito en Castellano, en cuya lengua no tenia la mayor práctica de escribir, quedáron varias cosas algo confusas. Para remediar esto se ha procurado aclarar lo posible; pero sin retocarla tanto que se altere la manera original de explicarse el autor. Se han añadido algunas pocas Notas para dar á entender lo que quieren decir varias voces propias del Arte.*

*Esta misma Carta se imprimió en Turin traducida al Italiano tan infelizmente, que me consta el gran disgusto que causó á Menges: y que si la muerte no le hubiera prevenido, tenia determinado traducirla por sí, y publicarla, para borrar el mal concepto que de su saber debe formar el mundo por aquella traduccion; pues á los defectos de claridad que hay en el Castellano, se añaden errores y contradicciones manifiestas.*

Muy señor mio. Quiere Vm. que le diga mi parecer sobre el mérito de los quadros mas singulares que se conservan en este Real Palacio de Madrid, para publicarle en alguna de sus obras. Vm. me honra mucho en esto, y me anima, creyéndome capaz de ello; pero es empresa superior á mis fuerzas, y mas difícil de lo que Vm. se figura, mayormente para mí que entiendo poco de letras, y no tengo gracia para tratar materia tan delicada.

Sabe Vm. muy bien que á mis ojos no pueden parecer tan bellas todas las pinturas como parecen á los demás; bien que me admiren las obras de los hombres grandes mucho mas que á los aficionados vulgares; pero con la diferencia de que estos encuentran infinito número de Pintores excelentes, es á saber, todos aquellos cuyas obras deleytan su vista; y es corto el que yo hallo, reduciéndose á aquellos pocos que merecieron el glorioso título de grandes.

No obstante es cierto que todos tenemos una razon comun para estimar las producciones de las bellas artes; porque tanto el docto como el ignorante tienen idea de que las bellas artes deben dar deleyte por medio de la imitacion de cosas conocidas; y así aprueban las que tienen esta qualidad á proporcion de su inteligencia. Si las obras son muy inferiores, y tales que el que las mira puede descubrir con facilidad sus defectos, regularmente las desprecia: si por la variedad de objetos agradables y fáciles de comprehender deleytan su vista, entonces es quando las aprueba; pero si encuentra mayor complicacion de razones, de las quales las fáciles de entender le guian á la inteligencia de las difíciles, logra entonces el gusto de adivinar, y elevándose su entendimiento, y lisonjeándole su amor propio, alaba como por gratitud dicha obra, tanto mas ó menos, quanto los objetos sean

mas conformes á su condicion natural ó habitual. Así el devoto, el lascivo, el instruido, el perezoso y el idiota aprueban objetos diversos con mayor ó menor entusiasmo; pero de las cosas demasiado superiores, ó que exceden del todo á nuestra inteligencia, recibimos poco ó ningún deleyte.

De lo dicho puede Vm. considerar quan varios deben ser los pareceres de los hombres en órden á las obras de la Pintura, y quan peligroso sea decir con sinceridad lo que se siente; pues cada uno se apasiona de su opinion en lo que aprueba ó reprueba, y regularmente lleva á mal que otro desestime lo que él alaba; no por aficion á la cosa alabada, sino por amor propio. No pudiendo el hombre tolerar que otro le supere en materia de entendimiento, y no hallando fuerzas con que rebatir la razon, suele recurrir al remedio de desacreditar á quien dixo la verdad con el nombre de mala lengua, de despreciador, ó por lo menos de que nada puede contentarle; y así muchas veces es desgracia conocer los errores ajenos, y siempre grande imprudencia descubrirlos sin necesidad. Sin embargo de esto deseo complacer á Vm. en parte; pero será hablando como Pintor que conoce las dificultades del arte, y la imposibilidad de poseerla sin defectos. No tengo la vanidad de hacerme juez para criticar á los profesores de mi facultad, y aseguro á Vm. que hago grande estimacion de todos, aun de aquellos que segun las reglas del arte podria criticar mucho; pues quando otra cosa no encuentre para estimarlos, me admira el valor y facilidad con que han executado sus obras, á las quales muchas veces no falta mas que el haber sido hechas con mejores principios. Si condesciendo, pues, en exponer algunas reflexiones críticas, lo hago solamente con el fin de ser útil en algo, segun Vm. me lo hace esperar.

Antes de emprender la descripcion de los quadros

me parece no será inútil dar una breve idea de la Pintura en general, á fin de que las personas poco instruidas en esta materia lo queden algo para poder gozar de la Belleza de las excelentes producciones de esta arte, que iremos describiendo.

No ignora Vm. que la Pintura fué tan estimada en todos tiempos, que los antiguos Griegos la llamaron arte liberal, y arte noble, hasta que finalmente se ha introducido el nombre de bella arte, que le conviene muy bien; pero se debe considerar que la Pintura es arte noble ó liberal respecto al estudio mental que necesita, y á la superioridad de entendimiento, y nobleza de ánimo que debe tener el que la exerce. Tambien es arte noble por haber sido su excelencia en todos tiempos un camino abierto para adquirir honor y nobleza, de que se han visto muchos exemplos en España y en otras partes.

El nombre de arte bella corresponde tambien á la Pintura en consideracion á sus producciones; pues toda pintura debe tener belleza, sin la qual será siempre defectuosa. La noble arte de la Pintura á ninguna otra cosa se parece tanto como á la Poesía, teniendo ambas un mismo fin, que es instruir deleytando.

Imita la Pintura todas las apariencias de los objetos visibles de la Naturaleza, no puntualmente como son, sino como parecen, ó como podrian ó deberian parecer. Siendo el fin que se propone de instruir deleytando, no lo conseguiria si copiase la Naturaleza como es; porque quedaria la misma y aun mayor dificultad en comprehender las producciones del arte que las de la Naturaleza; y así su objeto es darnos idea de las cosas que la Naturaleza produce; y sus obras serán tanto mas laudables quanto la idea que nos dan sea mas perfecta, determinada y clara.

Todo lo que el arte puede producir lo hay ya en la Naturaleza producido por entero, ó por partes; y aun-

que el arte no puede llegar á imitar con toda perfeccion un objeto quando se halle de cumplida hermosura, como este caso es muy raro, se puede decir que el arte de la Pintura es en general mas cumplido y hermoso que la Naturaleza misma; porque junta las perfecciones que en ella estan separadas, ó en la imitacion depura los objetos de todo lo que no es esencial al carácter elegido para la idea que quiere dar á los que miran las obras. Ademas de esto, la Naturaleza es tan complicada en todas sus producciones, que no podemos comprehender el modo con que las hace, ni distinguir con facilidad sus partes esenciales; pero la Pintura, con las sobredichas condiciones, nos da la idea clara de las cosas originales que ha producido la Naturaleza, sin fatigar nuestro entendimiento, lo qual siempre causa deleyte; porque todo lo que mueve nuestros sentidos ó nuestro entendimiento sin cansarlos, produce sensacion agradable; por cuya causa la imitacion nos da mas deleyte que su prototipo. En consecuencia de esto digo, que la Pintura no debe ser imitacion servil, sino ideal: esto es, que debe imitar las partes de los objetos naturales que nos dan la idea del ser de la cosa que percibimos; y esto se hace expresando las señales visibles de la esencial diferencia que hay entre un objeto y otro, ya sea de naturaleza muy diversa, ó casi semejante. Siempre que se hacen visibles estas diferencias esenciales, dan idea clara de su ser y propiedades, y quitan al entendimiento el trabajo para comprehenderlas.

Tambien los asuntos que quiera tratar el Pintor deben ser elegidos, como los del Poeta, de entre las cosas que ofrece la Naturaleza. Existan estos ó no existan, siempre deben ser posibles; y la misma hermosura y perfeccion de un grado imposible no debe emplearse sino en las personas de supuesta divinidad, en las quales se hace posible lo que de otro modo no lo seria. Comunmente

se suelen llamar estas hermosuras y perfecciones *ideales*, por no hallarse en la Naturaleza: de donde nace que muchos creen que lo ideal no es verdadero y natural. La Pintura siempre tiene y debe tener mucho de ideal; bien entendido, que esto no es otra cosa mas que la eleccion de las partes ya existentes en la Naturaleza que convienen á una misma idea, adaptadas de modo que formen unidad en la obra del arte, para atraer el ánimo del que la mira, y ponerle en aquel estado que quiere el artífice. En esto consiste el artificio del Pintor, y con él hace *pintoresco* qualquier objeto de la Naturaleza, dándole una disposicion capaz de despertar particular sensacion en el ánimo de los que le miran.

Quando una pintura tenga la eleccion, la imitacion, y la execucion arreglada á una misma idea, siempre será buena. Al contrario, será siempre defectuosa si le faltan estas calidades. No obstante podrá hallarse de mejor ó inferior Estilo, segun la eleccion de los objetos que el autor se propuso imitar.

Todas las partes juntas que componen la Pintura en quanto al acto práctico, ó sea execucion, forman lo que yo llamo Estilo, que es directamente el modo de ser de las obras de Pintura. Estos Estilos son infinitos; pero los principales se pueden comprehender en un corto número, y son el sublime, el bello, el gracioso, el significante y el natural, no haciendo cuenta de los Estilos viciosos; aunque no desprecio los autores de ellos, porque muchas veces los defectos grandes se hallan acompañados de grandes méritos; y esto suele dar ocasion para que sigamos con equivocacion á los viciosos, tomando por virtudes sus defectos <sup>(1)</sup>.

Sobre estos estilos me explicaré lo mejor que pueda, aunque el asunto es superior á mis fuerzas; por lo que

(1) *Discipis exemplar vitis imitabile. Horat.*

parecerá atrevimiento en mí el emprenderlo; pero lo hago con esperanza de dar á lo menos ocasion á que otro mas hábil y capaz emprenda el explicar mas bien que yo estas cosas; y veré con gusto el ser desaprobado, con tal que otro diga cosas mas útiles sobre un punto tan importante como es para los Pintores y aficionados el conocer y distinguir los Estilos, y apreciar los que mas justamente lo merecen.

### ESTILO SUBLIME.

Por Estilo sublime entiendo aquel modo de tratar el arte, que conviene á la execucion de las ideas con que se quieren hacer concebir objetos de calidades superiores á nuestra Naturaleza. El artificio de este Estilo consiste en saber formar una unidad de ideas de lo posible é imposible en un mismo objeto: por lo que conviene que el artífice junte y emplee formas y apariencias conocidas á fin de hacer un todo que no existe mas que en su imaginacion; y para esto, en las partes conocidas que tome de la Naturaleza debe hacer abstraccion de todas las señales del mecanismo de ella. El *modo* generalmente debe ser simple, uniforme, austero, ó á lo menos grande y grave <sup>(1)</sup>.

No tenemos exemplares de este Estilo en obras de Pintura, faltándonos las de los antiguos Griegos; por lo que debemos recurrir á las estatuas que nos quedan de ellos, entre las cuales el Apolo Pithio del Vaticano es la que mas se arrima á este Estilo; y lo habrán sido

(1) Menges entiende aquí por *modo* lo mismo que Estilo, ó manera de executar. Por *modo austero* entiende el que en la execucion da á las formas un ayre de simplicidad: á los contornos, líneas menos curvas y onduladas que á las cosas graciosas; y al clarooscuro, colorido, repages, *mezzotints* y expresiones, un carácter de magestad y de grandioso, hoy en moda, menudencia y afectacion.

perfectamente el Júpiter y la Minerva de Fidias en Elis y Atenas. El gran Rafael de Urbino, en lugar del Estilo sublime, no llegó mas que al grandioso. Miguel Angel nos dió el *terrible*<sup>60</sup>; y aunque uno y otro se arrimaron al sublime en los conceptos é invenciones, sus formas no correspondian; bien que el modo de la execucion, y particularmente la de Rafael, era muy propia para aquel Estilo. Anibal Caraci, por la imitacion de las formas de las estatuas antiguas, se aproximó algunas veces al sublime; como tambien Dominico Sampieri, pero sin unir la sublimidad de ideas y modos.

### ESTILO DE LA BELLEZA.

**L**a Belleza es la idea ó imagen de la perfeccion posible. Jamas la perfeccion se hace visible sin producir Belleza; ni hay Belleza que no muestre la buena propiedad ó perfeccion del objeto en que se halla. La Belleza eleva nuestro entendimiento á la facil inteligencia de las buenas calidades de los objetos, que sin ella quedarian como escondidos y dificiles de comprehender.

El Estilo propio para expresar tales objetos debe ser sencillo y depurado de superfluidades, sin que le falte ninguna parte esencial, y que cada cosa esté señalada conforme á su dignidad, ó sea calidad mas útil en la Naturaleza; pero no obstante, la execucion debe ser individual, y de mas suavidad que en el Estilo sublime, de tal manera, que sea suficiente para darnos idea clara de la perfeccion posible.

(1) En otra parte se ha dicho lo que es Estilo *grandioso*. Por metáfora se llama *terrible* aquel Estilo que en la composicion busca las posturas mas forzadas y extraordinarias, en la execucion las líneas menos suaves, en la expresion el punto mas extremado, y en el colorido el tono menos agradable: es lo contrario de la suavidad y de la gracia. No se puede negar que Miguel Angel fué en este estilo excelentísimo y terribleísimo.



Este Estilo de la Belleza tampoco se halla perfecto en las obras de los modernos. Si se hubieran conservado las de Zeuxis, particularmente su Elena, podriamos tal vez formar idea justa de él. Las estatuas Griegas que nos quedan son generalmente de este Estilo, mas ó menos quanto lo permite el carácter de cada una; y aunque algunas tengan muchísima expresion de afectos, como el Laocoon-te, se trasluce sin embargo la Belleza de las formas, bien que en un estado violento y alterado.

La Belleza parece que muda carácter segun el sugeto en quien se halla; y así vemos acercarse al sublime en el Apolo del Vaticano: en el Meleagro se ve la hermosura humana ú heroyca: en las Niobes la mugeril: en el Apolino y la Venus de Médicis la hermosura de sugetos graciosos. Bellisimos son el Cástor y Pólux de San Ildefonso, la Lucha de Florencia, el Gladiador de Borgnese, y el mismo Hércules de Farnesio. Todas estas obras son diversísimas de carácter; pero no obstante se conoce que sus autores nunca se olvidáron de acompañarle con la hermosura.

Las ideas de Rafael suben poco mas arriba de los objetos que veia en la Naturaleza, y no son muy exquisitas: Anibal era bello en los cuerpos de los hombres: el Albano algo en las figuras de mugeres: Guido Rheni en las cabezas de ellas; pero mas por las formas que por el modo.

### ESTILO GRACIOSO.

**L**a *Gracia* es palabra que equivale á beneficencia: de donde viene que los objetos que nos parecen graciosos son aquellos que en su apariencia nos dan idea de esta qualidad. En este Estilo se deben dar á las figuras movimientos moderados, fáciles, amorosos, y mas humildes que arrogantes. En la execucion no se ha de pretender dar mucha fuerza; antes bien ha de ser suave, fácil

y variada, pero sin dar en menudencias.

Esta parte fué la que los Griegos confesaron que Apeles poseia en grado superior; y aunque aquel artifice era muy modesto, él mismo se gloriaba de poseerla, diciendo con su ingenuidad, que otros le eran superiores en algunas partes, pero que él les excedia en la Gracia. La idea que los antiguos tenian de la Gracia era diversa de la que hoy tenemos de ella; pues comparada esta con aquella, es una especie de afectacion que no puede subsistir en la perfecta hermosura sin embarazarla, consistiendo en ciertos gestos, acciones y posturas dificiles, no naturales, y casi violentas, ó á lo menos semejantes á las de los niños, como vemos algunas veces en las obras del mismo gran Corregio, y aun mas en las del Parmesanino, y otros que han seguido aquel rumbo. En los antiguos no era esta la Gracia, sino un carácter que da la idea de la Belleza, así como esta la da de la perfeccion presentándonos las partes agradables de los objetos bellos. Los exemplares Griegos mas perfectos de este Estilo son la Venus de Médicis, el Apolino, el Hermafrodita de Villa Borguese, y lo que hay de antiguo en el bellissimo Cupido de la misma Villa, como tambien una Ninfa en la coleccion de San Ildefonso, y otras varias estatuas. Rafael poseia la verdadera Gracia en los movimientos de las figuras; pero le faltaba algo de elegancia en las formas y contornos, y su execucion en general es demasiado fuerte y *determinada* <sup>(1)</sup>. El Corregio

(1) Execucion *determinada* es aquella que señala las cosas mas allá del medio de ellas. El espectador, así como el lector, quieren tener algo que adivinar, y que hacer por sí. Un autor que apura por todos lados su materia disgusta al lector mortificando su amor propio, porque le supone incapaz de sacar por sí todas las consecuencias; y un Pintor que señala las cosas, y sobre todo la Expresion, con demasiada fuerza, hace el mismo efecto dañando á la Belleza. Todo extremo es vicioso, y la gran dificultad está en saberse mantener en el punto de en medio.

puede servir de exemplo en los contornos , claroscuro, y en todo lo que se comprehende baxo el nombre de execucion. Este autor poseía en grado eminente aquella parte de la qual se preciaba tanto Apeles alabando á Protógenes , diciendo que este le era igual en todo , pero que no sabia levantar la mano de la obra : dándonos á entender, que el demasiado trabajo y demasiada lima quitan la Gracia á las obras , y son contrarias á este estilo.

### ESTILO SIGNIFICANTE Ó EXPRESIVO.

**P**or Estilo significante entiendo aquel en el qual la Expresion es el fin principal. Su execucion pide *determinacion y conclusion* : esto es, ser muy acabada.

Rafael de Urbino puede servir de perfecto exemplar en este Estilo , en el qual nunca ha sido superado de nadie. Los antiguos Griegos preferian la Belleza á la Expresion , de modo que procuraban no afeár las formas con las alteraciones que precisamente causa la Expresion fuerte de los afectos.

Por lo que mira á los demas modernos , ninguno ha sabido dar la Expresion tan justa como Rafael , el qual parece retrataba las mismas personas que pintó. Los otros, aun los mas hábiles , parece que han retratado comediantes que fingen las pasiones que representan , y que hacen las acciones para que las vean , y no porque sientan los afectos ellos mismos : de modo que es una afectacion , y no un sentimiento interior de la persona. Algunos hombres de mérito solamente han tenido gracia para algunas acciones particulares ; y otros ni aun para tanto , haciendo todas las composiciones desanimadas y frias. Rafael , al contrario , es expresivo en todos los casos, y su execucion corresponde en todas las partes á lo que pide este estilo , como explicaré en la descripcion de los quadros.

## ESTILO NATURAL.

Aunque la Pintura debe darnos siempre idea de las cosas naturales, distingo baxo este nombre de Estilo natural las obras, en las quales el artífice no se propone otro fin mas que este mismo, sin pretender mejorar ni escoger lo mas exquisito de la misma Naturaleza. Esto es lo que se entiende quando se dice *Pintores Naturalistas*: con cuya expresion se da á entender que tales artífices no han sabido el arte de mejorar sus originales, ni de escoger lo mejor de la Naturaleza; y que solamente la han sabido copiar como el acaso se la ha presentado, ó como regularmente se halla.

Me parece poder parangonar este Estilo en la Pintura con el estilo de la Poesía cómica, que se sirve del artificio de la Poesía, sin emplear ideas poéticas. En este Estilo han sido excelentes algunos Holandeses y Flamencos, como Rembrant, Gerardo Dau, Teniers y otros; pero los mejores exemplares de él son las obras de D. Diego Velazquez: y si Ticiano le es superior en el colorido, Velazquez lo es á Ticiano mucho mas en la inteligencia de luces y de sombras, y en la perspectiva aérea, que son las partes mas necesarias en este Estilo, pues por medio de ellas se da idea de la verdad, no pudiendo subsistir los objetos naturales sin tener vulto y distancia entre sí; y pueden ser de mas bello ó mas ordinario color. Quien desease en este género algo mas de lo que se halla en las principales obras de Velazquez, lo puede buscar en la Naturaleza misma; pues lo mas necesario siempre lo hallará en este autor.

Será fácil descubrir lo que corresponde á qualquiera Estilo quando se considere que las partes de imitacion y execucion deben ser consiguientes á la primera idea que se propuso el artífice: por lo que pasaré en silencio

otros diversos Estilos, que son mas ó menos perfectos, y participan del uno ó del otro de los arriba expresados.

### ESTILOS VICIOSOS.

**R**ezelo que disgustaria demasiado á un gran número de aficionados tenidos por inteligentes si quisiera hablar de los Estilos viciosos; porque estos agradan mucho á los que no tienen el Gusto bastante delicado para discernir la verdadera excelencia de los hombres grandes, y toman una pura apariencia por verdadero mérito. Por esta equivocacion toman muchos el Estilo cargado, como lo es el de algunos sequaces de Miguel Angel, por el verdaderamente grandioso de este maestro. El afectado de algunos Pintores Lombardos les parece gracioso como el de Corregio: y lo mismo sucede con los Estilos amanerados, que muchos alaban como si fueran del mejor Gusto, quando por lo regular no son otra cosa mas que un aumento de las cosas accidentales, con que dan alguna idea á los que no son capaces de conocer los objetos de la Naturaleza por las partes y señas principales. Los medios de que los artífices de este Estilo se sirven para agradar á los aficionados, son el aumento de la hermosura de las tintas locales <sup>(1)</sup> de todos los cuerpos, y su variedad, la fuerza y contraposicion del claroscuro, y la disposicion chímica de masas de luces y sombras donde no pueden hallarse; de modo que tales obras estan hechas mas para los ojos que para la razon. Este Estilo han seguido muchos de los que se tienen por hombres grandes, particularmente fuera de Italia: de los quales respeto los nombres por los méritos que han tenido en otras partes del arte, como son la

(1) *Color local* es el color propio y natural de las cosas, que las distingue entre sí.

fertilidad y abundancia de ingenio, y el superior talento con que han sabido vencer ó despreciar las mayores dificultades del arte, y contentarse con alguna excelencia en las partes mas fáciles, sin cuidarse de las censuras de los inteligentes.

### *ESTILO FÁCIL.*

Algunos profesores han tenido un Estilo muy bello, y de mucha facilidad, sin ser del todo viciosos, qual le tuvo Pedro de Cortona, y los de su escuela, como se ve aquí en las bellas obras de Jordan, que fue su discípulo. Estos se pueden llamar Pintores de estilo fácil, vulgares y populares, que no han buscado la perfeccion, contentándose con dar en todas las partes del arte una idea suficiente para distinguir una cosa de otra, sin darla de su perfeccion; fundándose en que esta es conocida de pocos, y por lo regular no lo es de aquellos que premian con intereses á los profesores: de modo que estos celebradísimos artífices pusieron en sus obras solamente el estudio que bastaba para hacerse entender del vulgo de los aficionados con poquísima aplicacion.

Por lo que toca á la práctica de la Pintura, esta arte contiene, ó se compone de cinco partes principales baxo los nombres de Dibujo, Chiaroscuro, Colorido, Invention y Composicion. En qualquiera obra concurren principalmente y absolutamente las tres primeras, y todo lo que se executa en estas partes se puede demostrar si está bien ó mal hecho. No es así en las otras dos, porque tienen mucho de arbitrario; y aunque haya su razon por la qual deban guiarse, siempre quedan algo en opiniones: de donde nace la dificultad de hallar reglas tan fixas que puedan contentar á todos; pues como la Invention y Composicion gobiernan toda la parte de la eleccion, cada

qual elige diversamente segun su genio , y aprueba lo que ha elegido.

## DIBUXO.

El entrar en la descripcion de todas las partes que requiere el Dibuxo seria obra muy larga , y no propia de este lugar. Diré solamente que su perfeccion consiste en la correccion ; esto es , en la exácta imitacion de todas las formas , y del modo con que se presentan á nuestra vista , y en saberlas dar el carácter que las corresponde, eligiendo de la Naturaleza el que conviene al asunto y objeto.

## CLAROBSCURO.

La Belleza del Clarooscuro consiste en saber imitar todos los efectos de la luz y sombra de la Naturaleza , y en dar á las obras fuerza , dulzura , degradacion , variedad y descanso para la vista <sup>(1)</sup>, tanto en las luces , como en las sombras ; y finalmente en que el mismo Clarooscuro sirva para expresar el carácter de una obra , sea alegre ó seria.

## COLORIDO.

La Belleza del Colorido consiste en la justa imitacion de los colores locales , ó tonos de color que tiene cada cosa: en que este tono sea el mismo en las sombras que en las luces y en las medias tintas , de manera que cada color

(1) La vista halla descanso y reposo en una obra quando en ella no hay confusion de ninguna especie , y quando los colores y el Clarooscuro estan tan bien entendidos y degradados , que los ojos y el entendimiento conciben la idea del Pintor con facilidad y sin fatiga. Un quadro en que su autor apure todo el asunto , y le cargue demasiado de objetos : ó donde , buscando la variedad , haya entendido mal la distribucion de los colores , hará el efecto contrario al *repose* de que se habla. Las *Logias* , llamadas impropiamente de Rafael , son un buen exemplo de confusion , porque en ellas de todo hay demasiado.

ó tinta vaya degradando segun la falta de luz ó interposicion del ayre entre los objetos y nuestra vista ; y finalmente, en que un color reciba todos los accidentes que se ven en la Naturaleza, de suerte que el colorido sea hermoso, lucido, xugoso, fuerte y suave.

### INVENCIÓN.

**L**a Invencion es la parte que mas se extiende en la Pintura , y en ella se conoce el talento del artífice: Es la Poesía de la Pintura. Ella elige la primera idea de una obra , y no la debe perder de vista el artífice hasta la última pincelada. No basta que el Pintor forme buenas ideas , ni que sepa llenar un gran lienzo con muchas figuras , si estas no sirven todas á explicar el principal objeto , y si todo el conjunto de la obra no exprime y declara al que la mira el asunto de que se trata , preparando y disponiendo su entendimiento para ser conmovido de las expresiones y acciones particulares de las figuras principales ; y sin esto de nada le servirá dar expresiones violentas , ó movimientos alterados , como hacen los que quieren parecer inventores espirituosos. Qualquiera demasia es la cosa mas contraria á la buena Invencion. Para dar idea de esta parte describiré el quadro del Pasmo de Sicilia quando hable de los otros del Real Palacio.

### COMPOSICION.

**P**or Composicion en Pintura se debe entender el arte de juntar con buen método los objetos que se han elegido por medio de la Invencion. Estas dos partes deben siempre ir unidas ; porque los mejores pensamientos é invenciones serán desagradables sin buena Composicion. La Belleza de esta parte depende principalmente de la variedad , contraposicion , contraste , y disposicion de to-



das las partes que entran en una obra <sup>(1)</sup>; pero sin embargo, la Invencion debe gobernar todas las partes de la Composicion, para regular la cantidad del mas ó menos que debe entrar en el quadro, y la razon y propiedad de lo que le compone.

La Pintura ha estado sujeta á las mutaciones que padecen todas las cosas humanas: ha tenido su aumento y decadencia: ha vuelto á levantarse hasta un cierto grado; y va declinando de nuevo. No solamente ha experimentado estas variedades, sino que tambien ha variado en sus razones fundamentales; pues lo que en un tiempo ha sido su fin principal, en otro se ha mirado como una parte apenas necesaria.

Doy por supuesto que la Pintura en ninguna nacion ha subsistido en forma de arte antes que entre los Griegos, y que nadie la elevó á tan alto grado de perfeccion como ellos. Aquellos ingenios la cultivaban con otras razones y con otro Estilo que los modernos; no obstante que la imitacion de la Naturaleza haya sido siempre el fin principal de todos. Los antiguos hacian tanto caso de la Belleza, que solamente lo que es hermoso en la Naturaleza les parecia digno de ser imitado: de modo que se puede asegurar haber sido ellos los que formáron y mantuviéron el Estilo de la Belleza. La grande atencion que ponian sus mayores artífices en la perfeccion de esta parte, les estorbaba para pensar en las grandes composiciones de que tanto se han gloriado los autores modernos. De hecho los quadros mas celebrados que hicieron Polignoto, Zeuxis, Parrasio y Apeles eran de pocas figuras. Sus

(1) *Contraste* en Pintura quiere decir variedad bien entendida de todas las partes. Es lo contrario de la repetición. Si en un grupo de tres figuras, por exemplo, una se muestra de cara, otra de espaldas, y la tercera de lado, habrá un buen *contraste*. Cada figura y cada miembro debe *contrastar* con los demas de su grupo; y cada grupo con los demas del quadro. En los colores hay tambien su *contraste*.

Invencciones, aunque ingeniosas, no abundaban de objetos; y de las que nos quedan podemos conjeturar que sus composiciones grandes, mas que no en la unidad de el todo, sobresalian en la excelencia particular de cada figura. El que los antiguos Pintores no gustasen de quadros muy llenos de figuras, puede tambien tener otra razon, y es, que un objeto hermoso y perfecto necesita de un espacio suficiente para quedar en su lucimiento; siendo cierto que muchos objetos estorban el goce de la perfeccion del principal.

Quando los Griegos hubiéron adelantado en el arte de la Pintura tanto que pudiéron merecer la atencion de los filósofos, se propusieron buscar la perfeccion de su arte en la imitacion de la Naturaleza, pero de la Naturaleza perfecta; con cuyo motivo no se extendieron tanto en la cantidad de los objetos, como en la perfeccion de ellos. De este modo adelantáron en el arte grado por grado desde la décima quinta Olimpiada hasta la nonagésima, en cuyo tiempo ya se habian hallado las mayores sutilezas; y entonces no quedó otra cosa que añadir sino aquella Gracia que, como he dicho, no es propriamente la perfeccion ni la Belleza, pero da idea de esta última, representandola al espíritu en aquel estado de reposo que facilita la comprehension de quien la mira. Esta parte quedó reservada al grande Apeles, que floreció en la Olimpiada ciento y doce. Este dió al arte todo su complemento perfeccionando lo que habian inventado sus predecesores; y los que viniéron despues de él, queriendo adelantar, cayéron en novedades inútiles, menudencias, colores brillantes y caprichos.

Quando el arte de la Pintura volvió casi como á renacer en el siglo XIV, halló al mundo en grande ignorancia y con poca filosofia; de modo que aquellos primeros Pintores se empleáron en pintar imagenes, en las quales no se hacia cuenta con la Belleza, ni con la

perfeccion. En Italia, donde principalmente renació, se pintaban fachadas interiores de Iglesias, capillas y cementerios, representando misterios de la Pasion de nuestro Señor, y otros semejantes, con que desde el principio se fué inclinando el arte á un Gusto de abundancia y superfluidad, mas que de perfeccion: y como hasta ahora no se ha mudado sistema, sirviendo la Pintura entre nosotros para contentar al vulgo de los ricos y poderosos, mas que á los filósofos y gentes delicadas, al contrario de lo que sucedia entre los Griegos, se sigue que los Pintores no buscan la perfeccion; sino la abundancia y la facilidad; porque aquella es para pocos, y esta la comprehenden todos, hasta los mas ignorantes, que son los que dan ley en materia de Gusto.

Como nada es constante en este mundo, y los hombres van siempre adelante en sus ideas, levantando lo que es baxo, y baxando lo que es alto, no podian los Pintores dexar de buscar nuevos modos de superarse los unos á los otros; y así fuéron añadiendo alguna parte de teórica á aquella bárbara práctica con que habian empezado. Lo primero que hallaron fué la perspectiva, con cuya inteligencia y la de los escorzos, se pusieron en estado de adelantar mucho sus invenciones.

Domingo Guirlandayo, Florentin, fué el primero que mediante esta parte mejoró el modo de la Composicion poniendo las figuras en grupos; y distinguiendo los planos con su justa degradacion, dió profundidad <sup>(1)</sup> á sus composiciones. No obstante haber dado este paso, no se atrevió á ensancharlas, como lo executáron otros que vinieron despues de él.

Hácia el fin del siglo XV nacióron algunos talentos superiores, como fuéron Leonardo de Vinci, Mi-

(1) Esto es, separó y apartó los objetos unos de otros, segun el sitio donde deben posar.

guel Angel, Giorgion, Ticiano, Fr. Bartolomé de San Marcos, y Rafael. Leonardo de Vinci halló muchas sutilezas. Miguel Angel, con el estudio de los fragmentos del Antiguo, y con la inteligencia de la Anatomía, engrandeció el Estilo del dibuxo con las formas. Giorgion de Castelfranco le engrandeció tambien con ellas en general, y en particular dió mas viveza al colorido que sus antecesores. Ticiano, con imitacion mas sutil de la Naturaleza, halló la perfeccion en los tonos del color. Fr. Bartolomé, haciendo estudio particular en los ropages, halló el buen modo de vestir las figuras, siguiendo el vulto del desnudo por medio del claroscuro. Rafael, dotado de un talento el mas propio y determinado para la Pintura, estudió los pasados y los contemporáneos, y apropiándose lo mas excelente de todos, segun le convenia para expresar la verdad de la Naturaleza, formó el Estilo mas perfecto y mas universal de quanteos Pintores modernos ha habido antes y despues de él. Si Rafael fué excelente en todas las partes del arte, en la Invencion y Composicion fué todavía superior: y creo que sorprehenderia á los mismos Griegos, si viesen las grandes obras del Vaticano, donde junta con la abundancia, hay tanta perfeccion, atencion, sutileza y facilidad.

Como entre los Griegos la Pintura habia adquirido la suma perfeccion por medio de Zeuxís y Parrasio, y el grande Apeles no tuvo que añadirle mas que la Gracia, como queda dicho; así tambien entre los modernos nada faltaba á la Pintura despues de las obras de Rafael, sino es aquella Gracia que añadió Antonio Alegri de Corregio, el qual acabó todo lo que se podia desear en el Estilo de la Pintura moderna, pues contentó la razon de los inteligentes, y la vista de todos.

Despues de estos grandes Pintores hubo un intervalo, hasta que los Caracís de Bolonia, estudiando las obras de sus predecesores, y principalmente las de Corregio,

formaron una nueva escuela , y fueron los primeros , los mayores , y los mas felices de los imitadores. Anibal fué el mas correcto dibuxante , y mezcló el Estilo de las estatuas antiguas con la grandiosidad del de Ludovico; pero despreció las sutilezas del arte , y las reflexiones filosóficas. De estos Caracis se formó una escuela de muchos hombres hábiles , y todos siguieron el mismo rumbo á excepcion de Guido Rheni , que tuvo gran talento , y mucha facilidad , é introduxo en la Pintura un Estilo agradable , compuesto de bello , gracioso , rico y fácil. Guercino de Cento fué inventor de otro estilo particular de claroscuro , que llamamos de *mancha* , contraposicion , variedad é interrupcion de todo ello. Despues de estos grandes hombres , que imitaban con modo fácil la apariencia de la perfeccion de los primeros y de la Naturaleza , vino Pedro de Cortona , el qual halló todavía demasiada dificultad para acomodarse á aquellos Estilos; y habiendo nacido con mucho talento natural , se aplicó principalmente á la parte de la Composicion , y á lo que se llama Gusto. Hasta entonces todas las composiciones habian tenido una especie de simetría , ó sea disposicion arreglada al equilibrio , segun pedia la invencion de la historia ; pero Pedro de Cortona casi separó la Invencion de la Composicion , atendiendo mucho mas á las partes que deleytan la vista , como son la contraposicion y contraste de miembros en las figuras : de modo que desde entonces se introduxo la costumbre de llenar los quadros de multitud de figuras bien plantadas , sin reparar si convienen ó no á la historia ; lo qual es diametralmente contrario á la práctica de los antiguos Griegos , que usaban poner pocas figuras , á fin de que la perfeccion de ellas fuese mas visible ; y los Cortonescos ponen muchas para que las imperfecciones no sean tan conocidas. Esta última escuela se ha derramado muchísimo , y ha mudado el caracter del arte de la Pintura. Poco despues

vino Cárlos Marata, que aspirando á la perfeccion, la buscó en las obras de otros Pintores, y particularmente en las de los Caracís. Aunque hacia todos los estudios por el Natural, se conoce en ellos mismos que estaba en la preocupacion de no seguir su sencillez. Extendió esta máxima á todas las partes del arte; y con ella dió á su escuela, que ha sido la última de Roma, un cierto Estilo escogido, pero afectado.

La Francia ha tenido tambien hombres grandes, particularmente en la Composicion: en cuya parte Nicolas Pousin fué, despues de Rafael, el que mas imitó el Estilo de los antiguos Griegos. Cárlos Le-Brun fué abundante: otros diversos Franceses fuéron hombres de mérito; y mientras la escuela Francesa no se apartó de las máximas de la Italiana, produjo muchos buenos Pintores, que sobresaliéron en varias partes del arte; pero habiendo comparecido entre ellos algunos que preferian las magníficas obras de Rubens que hay en Paris, á las perfectas de Rafael, imitarón en parte los objetos agradables que les ofrecia la Naturaleza en Francia con las máximas de Rubens, y formáron un Estilo que gustó por la novedad y brio á que es inclinada aquella nacion, abandonando el Gusto Italiano, y haciéndose un Estilo nacional, en que lo que llaman *espíritu* constituye la parte esencial. Desde entonces ya no pintáron Egipcios, Griegos, Romanos, ni Bárbaros, como habia hecho el gran Pousin; sino siempre Franceses, con que pretenden exprimir las figuras de qualquiera otra nacion. Lo que pienso de las demas escuelas puede Vm. verlo donde describo las obras de sus mayores artífices.

‘ Aunque lo poco que he dicho no es suficiente para dar completa idea del arte, rezelo que ya parecerá á Vm. demasiado largo este preámbulo para la breve descripcion que voy á hacer de los quadros de S. M. Desearia yo que

en este Real Palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay en los Sitios Reales; y que estuviesen colocadas por su orden en una galería digna de tan gran Monarca, para poder formar á Vm. bien ó mal un discurso, que desde los Pintores mas antiguos de que tenemos noticia, guiase el entendimiento del curioso hasta los últimos que han merecido alguna alabanza; pues así podría hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos, y daría con esto mas claridad á mis ideas. Pero no habiendo pensado jamas la Corte en formar serie de pinturas, hablaré interrumpidamente de los artífices de diversos tiempos, empezando por los mejores autores Españoles, por estar colocadas sus obras en las principales piezas de este Real Palacio.

En la sala donde el Rey se viste se ha puesto la mayor parte de estos quadros, particularmente de tres autores, que son Velazquez, Ribera y Murillo. ¡Pero cuánta diferencia hay entre ellos! ¡Cuánta verdad é inteligencia de claroscuro no se observa en los quadros de Velazquez! ¡Cómo entendió bien el efecto que hace el ayre interpuesto entre los objetos, para hacerlos comparacer distantes los unos de los otros! ¡Y qué estudio para qualquier profesor que considere en los quadros que de este autor existen en la referida sala, executados en tres diversos tiempos, el modo como enseñan el camino que siguió para llegar á tanta excelencia en imitar la Naturaleza! El quadro del Aguador de Sevilla hace ver cuánto se sujetó en sus principios á la imitacion del Natural, acabando todas las partes, y dándolas aquella fuerza que le parecia ver en el modelo, considerando la diferencia esencial que hay entre las partes que reciben la luz y las sombras; de modo que esta misma imitacion del Natural le hizo dar un poco en duro y seco.

En el quadro del fingido Baco que corona á algunos borrachos se ve un Estilo mas suelto y libre, pues imi-

tó la verdad, no como ella es, sino como parece. Todavía se nota mayor soltura y manejo en el de la fragua de Vulcano, en donde algunos de los que trabajan son una perfecta imitacion del Natural. Pero en donde sin duda dió la mas justa idea del mismo Natural es en el quadro de las Hilanderas, que es de su último Estilo, y hecho de modo que parece no tuvo parte la mano en la execucion, sino que le pintó sola la voluntad. En este género es obra singular. A mas de estas pinturas hay de Velazquez algunos retratos hechos conforme á este Estilo, que fué el mas bello que tuvo.

Es admirable Ribera en la imitacion del Natural, fuerza de claroscuro, manejo de pincel, y en demostrar los accidentes del cuerpo, como son arrugas, pelos &c. Su Estilo es siempre fuerte; pero no llegó á Velazquez en la inteligencia de luces y sombras, faltándole la degradacion y el ambiente; bien que en el colorido es de mas fuerza y brio, como lo demuestran los quatro quadros de las sobrepuestas.

De Murillo tenemos en esta misma pieza pinturas de dos Estilos diferentes. Del primero son la Encarnacion y el Nacimiento del Señor, cuyos quadros, particularmente el segundo, estan pintados con valentia, fuerza y arreglo al Natural; bien que fuéron hechos antes que adquiriese aquella dulzura que caracterizó su segundo Estilo, como se nota en otros quadros de esta pieza, señaladamente en el pequeño de los Desposorios de nuestra Señora, y en una bellísima media figura de Santiago colocada en la contigua pieza de paso.

En la sala de conversacion del Rey hay una excelente obra de Velazquez, que representa la Señora Infanta Doña Margarita María de Austria, con el mismo Velazquez que la está retratando; pero siendo ya tan conocida esta obra por su excelencia, no tengo que decir sino que con ella se puede convencer, que el efecto que causa la imita-



cion del Natural es el que suele contentar á toda clase de gentes, particularmente donde no se hace el principal aprecio de la Belleza.

Dexaré por ahora de hablar á Vm. de tantos quadros excelentes de Ticiano esparcidos por todas las piezas de Palacio, para decir alguna cosa de aquel soberbio retrato de Velazquez que representa á Felipe IV á caballo, en el qual todo es admirable, así el caballo, como la figura del Rey, y el pais mismo está tocado <sup>(1)</sup> con el mayor gusto; pero sobre todo es singular el modo fácil y determinado con que está pintada la cabeza del Rey, de manera que parece se ve relucir la piel; y todo, hasta los cabellos, que son bellísimos, está executado con la mayor ligereza. Junto á este retrato hay otro del Conde-Duque de Olivares tambien á caballo, casi en nada inferior á él.

Vamos ahora á observar el bellísimo quadro del mismo autor que representa la rendicion de una plaza, el qual estuvo antes en el salon del Retiro llamado de los Reynos, y ahora está en la pieza donde comen los Serenísimos Príncipes de Asturias. Contiene esta obra toda la perfeccion de que era susceptible el asunto; y no hay cosa, exceptuando las astas de las lanzas, que no esté expresada con el mayor magisterio. En la misma pieza se halla el retrato de la Infanta Doña Margarita María, y el de un Infante á caballo, executados ambos por Velazquez segun su mas excelente Estilo, así como otros retratos de su mano que allí estan colocados.

(1) *Tocar* en términos de Pintura quiere decir manejar el pincel y los colores. Todo objeto se supone verse á una cierta distancia; y por consiguiente debe perder las menudencias que se ven de cerca. Los cabellos, por exemplo, no se pueden ver, ni representar divididos uno á uno como son; y así el Pintor los representa en *masa*. Esta *masa* es ducto de haceda de una cierta manera que depende de su gusto y eleccion; por lo que diremos que un Pintor *toca* los cabellos de una manera, y otro de otra. En suma, esto distingue los *taques* fuertes, suaves, fáciles, limpios, grandes &c.

En la pieza de vestir del Príncipe hay tres bellísimos quadros de Ribera, uno de San Gerónimo, y otro de San Benito, compañeros é iguales, pintados segun su Estilo mas claro; en los quales se ve el mas bello manejo de pincel, y la imitacion mas exácta del Natural, con una expresion no ordinaria en la cara de San Benito. El otro, que representa el martirio de un Santo, es tambien excelente, aunque de Estilo mas fuerte.

Seria superfluo querer hablar de todas las pinturas de Rubens y de su escuela, de que se encuentran muchas en Palacio; pero es notable una que representa la Adoracion de los Santos Reyes, obra á la verdad de primera clase entre las de este autor. La pintó en Flandes segun su mejor Estilo; y despues quando él mismo vino á España le añadió otra tela para hacer mas grande el quadro, y aumentar figuras, entre las quales pintó su propio retrato. Este quadro tiene todas las bellezas de que fué capaz su autor en asuntos históricos, y el dibujo no es de lo mas alterado.

Entre diversos quadros de Van-deyk hay uno muy bello que representa el prendimiento de Christo en el huerto, pintado con gran gusto y hermoso colorido, en quanto lo permite el asunto figurado de noche. Excelente es asimismo un retrato de media figura del Infante Cardenal hermano de Felipe IV, por la verdad que en él se admira, por el colorido, y por estar tocado con la mayor facilidad, limpieza y suavidad.

Son quasi infinitos los quadros de Lucas Jordan, de quien se puede decir que nunca hizo cosa absolutamente mala, porque siempre se halla en sus obras un cierto buen Gusto, pero á manera de embrion de las cosas mas excelentes que hiciéron los hombres célebres de las escuelas de Italia. Por otra parte no llegó jamas á la perfeccion en ninguna cosa: de donde proviene, que no pudiendo el Estilo de este autor sufrir ninguna disminu-

cion sin acercarse á lo mas ordinario de la pintura, se quedaron en este grado los que le quisiéron seguir. Las obras de Lucas Jordan son, generalmente hablando, de dos especies, bien que hizo varias imitando á uno ú otro Pintor particular. Diversos quadros suyos son de un color fuerte, que imitan algo á Ribera, de quien Jordan aprendió la profesion en sus primeros años; pero su Estilo mas general, mas propio de su carácter, y que se observa en sus mejores obras, es el que tomó de Pedro de Cortona. Conforme á este es la soberbia obra á fresco del cason del Retiro, y muchos quadros de los que hay en Palacio; pero en otras obras que despues hizo en Madrid se apartó algo de dicho Estilo, mezclando figuras vestidas al modo de Pablo Veronés, y pintando mas desmayado de tintas y claroscuro. Así vino á ser de manera mas pesada, como se puede ver en algunas historias de Salomon que hay en Palacio, hechas despues que pintó las obras del Escorial.

Entre las pinturas del mismo Palacio se halla una de nuestra Señora de medio cuerpo con el Niño y San Juan, que á algunos les parece ser de Rafael. En efecto el Niño es casi todo tomado de este autor: las carnes de las figuras son algo roxas: el campo y el pais tiran al color azul: la túnica de nuestra Señora es de un encarnado de carmin muy claro, y el manto de un azul obscuro: cosas todas características de Rafael; y así los que no conocen la belleza esencial de este autor, se equivocan con la imitacion de Jordan. Otros quadros se ven suyos en Palacio imitando la manera Veneciana; pero no con aquella perfeccion que algunos suponen.

Se podrian contar por obras de gran consideracion algunas pinturas de Tintoretto, del viejo Palma, y de Jacobo Basan; pero todos estos quedan á mi entender eclipsados considerando las de Pablo Veronés, y sobre todo algunas de Ticiano de su mejor Estilo; porque este

grande hombre no fué jamas superado ni igualado de nadie en la inteligencia y perfeccion del colorido. Es tal en sus pinturas la excelencia de esta parte del arte, que de ningun modo puede conocerse el artificio, pues todo parece una pura verdad. Ticiano era sumamente fácil en el manejo del pincel, sin ser negligente; antes bien sus toques son muy dibuxados. El efecto y fuerza de claroscuro de sus quadros no consiste en la obscuridad de las sombras, ó en la claridad de las luces, sino en la disposicion de los colores locales.

Todas las referidas qualidades se pueden ver executadas en el bellissimo Bacanal, cuyas figuras son del tamaño de la tercera parte del natural. Al presente se conserva esta pintura en un gabinete de la Princesa nuestra Señora. Cada cosa en particular, y todas juntas, son tan bellas en este quadro, que seria larga empresa el describirle. Solo puedo decir á Vm. que jamas paso delante de él sin pararme, por la admiracion que me causa aquella muger dormida, puesta en el primer plano, causándome tanta novedad cada vez, como si jamas la hubiese observado. El colorido de esta figura es de lo mas claro que jamas usó Ticiano: la degradacion de las tintas tan maravillosa, que yo no he visto en este género cosa mayor en el mundo, y no se distinguen sino comparándolas con mucha atencion unas con otras. Cada una de por sí parece carne, y la infinita variedad de todas ellas está sujeta á la idea de un solo tono. En todas las figuras, y en cada una de ellas está diferenciada la tinta local de las carnes con la mayor propiedad; y los paños son tambien de bellos colores. Pasando á los accesorios, el celage con nubes claras: los árboles verdes, varios y sombríos: el terreno cubierto de yerbecillas; y todo junto tiene brio, sin salir de la perfecta imitacion de la Naturaleza.

El quadro, casi del mismo tamaño, que representa una fiesta de gran número de Cupiditos jugando con man-

zanas que cogen de los árboles , tambien es de la mayor belleza , de un Estilo muy concluido , y parece hecho quasi por el mismo tiempo que el otro. Causa maravilla ver la diversidad de niños , y la que se nota en sus cabellos , casi todos rizos y enroscados; pero sobre todo es artificiosísima la degradacion de las tintas, y lo acabado, perdiéndose poco á poco en los objetos mas distantes.

Estos dos quadros estuviéron en Roma en la casa Ludovisi , y fuéron regalados al Rey de España. Los mismos , segun cuenta Sandrart , sirviéron de estudio para aprender á hacer bellos Niños á Dominiquino , á Pousin y al Flamenco. El Albano se sirvió en sus quadros de un grupito de estos Niños que estan baylando. En Palacio tenemos dos copias que hizo Rubens de dichos quadros; pero se pueden considerar como un libro traducido en lengua Flamenca , que conserva los pensamientos , habiendo perdido toda la gracia de la lengua original.

Otras muchas pinturas hay de mano de Ticiano , pero todas ellas hechas posteriormente , y algunas en su vejez , quando ya con la vista cansada descuidaba la limpieza del pincel ; aunque siempre conservan la excelencia de las tintas. No obstante ha causado daño á la pintura el haber dexado Ticiano tantas obras de esta clase trabajadas con negligencia; porque muchos Pintores han imitado aquel modo , sin acordarse de que Ticiano habia sabido pintar mas acabado , y hecho antes grande estudio en todos los bellos principios y fundamentos del arte , bien que fuese superior en la parte del colorido, en que excedió á todos.

Pocos quadros tenemos que nombrar de Corregio; pero cada cosa de las que pintó este grande hombre contiene todo el encanto del arte. Aunque aquí no haya mas de dos , bastan para dar suficiente idea de la grandeza de este artífice. La nuestra Señora que viste al Niño , con San Joseph en distancia , parece hecha á modo

de borroncito , por las muchas variaciones esenciales que se conoce hizo el autor en la accion del Niño y de nuestra Señora. Sorprehende ver que una figura menor de dos palmos haga tanto efecto en distancia , aunque sea muy considerable , pareciendo que excede á su medida ; pero esto no consiste tanto en la gran fuerza del clarobsuro, como en las medias tintas imperceptibles , que conducen desde la luz hasta las sombras , y en el singular artificio de manejar unas y otras , con el qual de tal manera expresó el relieve y las formas , que casi hace olvidar ser aquello superficie plana.

Si Ticiano fué singular en las tintas y color local de qualquiera cosa que representaba , el Corregio , aunque menos perfecto en este artículo , le superó infinitamente en el relieve particular de las entradas y salidas de cada cuerpo , y de sus partes , como tambien en el arte de la perspectiva aérea , no solo en quanto á los objetos degradados de claro y obscuro por la distancia interpuesta , sino tambien por cierta inteligencia de la naturaleza del ayre , que siendo materia mas ó menos diáfana , se llena de luz , y pasando ente los cuerpos , la comunica á los mismos en aquellas partes donde no puede llegar el rayo directo ; y así forma aquel ambiente que nos hace distinguir los objetos en la sombra misma , y comprehender la distancia que hay de uno á otro. Esta parte la entendieron perfectamente los antiguos Griegos , como se puede observar en las pinturas del Herculano , aun en las mas ordinarias , de modo que se conoce haber sido en aquel tiempo precepto de escuela. Entre los modernos los mas célebres en este punto fueron Corregio , Velazquez y Rembrandt.

Volviendo á nuestro quadro , el Niño es cosa perfectísima , no solamente por la inteligencia de clarobsuro , sino tambien por el colorido , empasto , dibuxo , y suma gracia. Corregio entendia perfectamente los escor-

zos, y el hacer que los contornos naciesen de las mismas formas del cuerpo; cosa en extremo difícil, y que solamente consiguieron en igual grado Miguel Angel y Rafael de Urbino. Los Griegos reputaron esta parte de la Pintura por la mas dificultosa; y Plinio libro 35 cap. 10, hablando de Parrasio, dice „que es la suma habilidad. „Porque pintar el cuerpo y el medio de las cosas, aun- „que es obra mayor, muchos han merecido elogio en „ella; pero en hacer las extremidades, y cerrar la pintura dentro de sus contornos, raro es el que le ha conseguido; pues la extremidad se debe circundar á sí misma, y terminar de suerte que parezca que continúa en „redondo, manifestando aun lo que oculta.”

El otro quadro que representa la Oracion de Christo en el Huerto es tambien pequeño, pero obra concluida y estudiada. A la primera vista se distingue solamente á Christo, con el Angel, y la claridad del ayre, quedando todo lo demas en sombras como de noche; pero considerándolo bien se hallan divinamente expresados el ambiente y la degradacion, como la forman los objetos naturales vistos á poca luz, de suerte que conocemos los objetos vecinos, quando los distantes no pueden llegar á nuestra vista. Los que van á prender al Señor apenas se distinguen, ni hay toque ni pincelada sensible en los árboles hasta donde estan los Apóstoles; pero á medida que las cosas estan mas cerca de la luz, ó de la vista, se empiezan á distinguir las hojas, yerbecillas, un tronco con la corona de espinas, y la Cruz en tierra.

El resplandor de la cara de Christo ilumina todo el quadro; pero el mismo Salvador recibe la luz de lo alto, como del cielo, reverberándola en el Angel, que la recibe de él. La idea, que es muy propia y bella, está executada con la suma perfeccion de que solo su autor era capaz. Hoy se hallan estos quadros en el mismo gabinete de la Princesa nuestra Señora donde estan los sobredi-

chos de Ticiano. Allí mismo hay algunos de Leonardo de Vinci. De su mejor Estilo es el que representa dos Niños jugando con un cordero no muy bien executado; y otro en que hay una sola cabeza de San Juan jovencito. En estas pinturas se ve el grande estudio que hizo el autor sobre las luces y sombras; esto es, sobre aquella degradacion que hay desde la mayor luz, hasta la mayor obscuridad: observándose tambien cierta Gracia y gestos risueños, que parece abrieron camino al Corregio para encontrar despues la Gracia que se ve en sus obras <sup>60</sup>.

Se hallan tambien en este gabinete algunos quadros creidos de Rafael. De invencion suya es una Sacra Familia con figuras de la mitad del Natural, y parece una de aquellas pinturas que con sus dibuxos hacian sus mejores discípulos. Otro quadrito hay de nuestra Señora de media figura con el Niño, cuya composicion es la misma que la del famoso quadro de Florencia conocido baxo el nombre de *la Madonna della Seggiola*; solo que á este de que hablamos le falta el San Juan, y es de forma quadrada; siendo redondo el de Florencia, y las figuras grandes casi del Natural. Este quadrito de Palacio parece repintado en gran parte por el mismo Rafael; pero mas á modo de bosquejo que de obra concluida. La cabeza de nuestra Señora en particular es toda suya, llena de vida y expresion, y comparable á qualquiera de sus mejores obras.

¿Pero cómo podré explicar á Vm. suficientemente, y en la forma que lo merece, el bellissimo quadro conocido baxo el nombre del *Pasmo de Sicilia*? Sabe Vm. que le pintó Rafael en Roma para enviarle á Sicilia, y colocarle en la Iglesia de nuestra Señora *dello*

(1) Entre los quadros que llevaron de Módena para la galería de Dresde hay uno de Corregio que representa nuestra Señora, cuya cabeza es muy semejante al estilo de Leonardo.



*Spasimo* <sup>(1)</sup>. Esta obra, como cuenta el Vasari, se perdió en el mar; pero la recogieron sin haber sufrido daño alguno. En todos tiempos ha sido muy estimada de los verdaderos inteligentes. La grabó Agustin Veneciano, aunque sin dar idea de su Belleza. El Conde Malvasia habla de ella con desprecio; pero á este autor sus propios escritos le declaran poco cabal en el juicio sobre la excelencia de las pinturas: y si se fió de la relacion de algunos Pintores, serian tales que por la gran distancia entre ellos y Rafael no podrian discernir el mérito de este grande hombre, ni las verdaderas razones con que deben apreciarse las obras de los grandes artífices.

Me parece indubitable que la parte mas noble de la Pintura no es la que solamente deleyta la vista, y hace que las obras gusten á hombres del todo ignorantes del arte, sino que aquellas partes son las mas apreciabiles que satisfacen el entendimiento, y contentan á los que hacen uso de las potencias del alma. Siendo pues así, como yo me lo persuado, sin duda Rafael es el mayor Pintor entre todos aquellos de quienes se han conservado obras hasta nuestra edad. Las invenciones y conceptos de sus quadros desde la primera vista dan idea de lo que él quiso dar á entender al entendimiento de quien los mira. Por tanto los asuntos tranquilo ó tumultuoso, feroz ó amoroso, alegre ó melancólico, no encierran cosas que no convengan con aquellas ideas, dando el perfecto significado á los asuntos, por cuyo medio mueven nuestro entendimiento, y adquieren sobre él tanto poder y autoridad como la Poesia y Oratoria.

Ademas de esto en cada una de sus figuras se ve expresado lo que hizo antes de aquel acto; y casi se com-

(1) *Spasimo* quiere decir *extremo dolor*; de donde provino llamarle despues abusivamente el *Pasmo de Shilla*, que hace tan diversa expresion en nuestra lengua.

prehende lo que con precision debe hacer despues. Nunca se ven en ellas acciones totalmente acabadas ; antes todas estan en el acto de la accion , poco mas que empezada , ó antes de ser concluida : siendo esto lo que les da tal vida , que mirándolas con atencion parece que se mueven. En efecto , si queremos exáminar el presente quadro en todas las referidas partes , conoceremos que si Rafael no fuera siempre tan grande en sus obras , se podria decir que esta era única por su mucha belleza.

Ya ve Vm. que el asunto de este quadro es tomado de la Escritura , quando llevando Jesu-Christo la Cruz al Calvario , lloraron las mugeres al verle : y él como Profeta les dixo , que no llorasen por él , sino por sus propios hijos , anunciándoles la desventura de Jerusalem. Para dar mas complemento á esta composicion hizo Rafael ver á lo lejos el Calvario , al qual se sube por torcido camino , volviendo este á la mano derecha desde la puerta , donde supuso que el Señor cayó la primera vez al torcer del mismo camino , hácia donde le tira un sayon con la cuerda á que está atado.

Es de suponer que habiéndose hecho este quadro para la Iglesia de nuestra Señora de los Dolores , los dueños de ella quisiéron que el Pintor introduxese á la Virgen ; bien que tambien es posible fuese idea suya. Pero sea como fuere , Rafael supo en todas ocasiones encontrar modo de representar qualquiera asunto de la manera mas noble , decorosa y expresiva.

Debiendo figurar en este quadro la madre de una persona que llevan al suplicio , tratada impiamente por los ministros , eligió el estado mas infeliz de una madre , que para alivio de su hijo se halla en la precision de suplicar á la infame turba tenga piedad de él. En este estado pintó Rafael á nuestra Señora , que puesta de rodillas , no mira á su hijo , á quien por sí misma ningun socorro podia dar ; mas en acto de eficacísima súplica ma-

nifiesta que habiendo caído en tierra, tiene necesidad de la conmiseración del que le tira para poderse levantar. A esta expresión tan humilde de nuestra Señora dió nobleza, pintando al lado á la Magdalena, á San Juan, y á las otras Marías, que hacen corte, y socorren á la que es madre de su Señor, sosteniéndola por debaxo de los brazos.

Estas personas estan representadas llenas de consideración por lo que el Señor padece, particularmente la Magdalena, que parece está hablando á Jesus. San Juan está socorriendo á nuestra Señora. Se ve á Jesu-Christo caído, pero no débil ni abatido; antes parece que amenaza con sus palabras lo mismo que refiere el Evangelio: y su aspecto, á mas de ser en este quadro de una excelencia y belleza casi incomprehensible, se manifiesta como encendido de espíritu profético; lo que no solo corresponde perfectamente á la divina persona que representa, la qual siempre era Dios, aunque padeciendo, sino tambien al mismo Rafael, que jamas expresaba ordinaria ni baxamente cosa alguna, quando su carácter se debia ó podia representar con nobleza. La acción de toda la figura es animada y noble. El brazo izquierdo, que con la bellissima mano apoya sobre una piedra, está todo extendido; pero en los pliegues de la ancha manga manifestó lo momentáneo del acto, pareciendo que todavía estan en el ayre, sin que hayan acabado de caer segun la inclinación de su peso. Con la mano derecha abraza el Salvador la Cruz que le oprime, como no queriendo que se la quite el que por arriba parece quiere sublevarla: pensamiento dignísimo del grande entendimiento de Rafael, que hasta en una acción que á muchos parecerá indiferente, se acordó de que Jesu-Christo padecía porque queria.

No es menos de admirar la variedad de caracteres que supo expresar en los sayones, haciendo ver que aun entre los malos se encuentran peores. Aquella figura de

espaldas que con la cuerda tira á Jesu-Christo , parece no tiene otro objeto que un brutal deseo de llegar con el paciente al lugar del suplicio. El otro , que de alguna manera sostiene la Cruz , se manifiesta como movido de cierta compasion , y que quisiera aliviar á Jesus. A su lado hay un soldado que empujando la Cruz con la mano sobre la espalda del Señor , y levantando la lanza en acto de amenazar , expresa la mayor malicia en querer oprimir aun mas al Señor ya caido.

Todas estas consideraciones no miran propiamente mas que á la Invencion , que á la verdad es la que ennoblece el arte de la Pintura , y hace conocer la fuerza del entendimiento del artífice ; el qual , quando llega en esta parte á la excelencia á que llegó Rafael , merece el título de grande hombre , tanto como los mayores Poetas y Oradores. Pero conviene advertir , que la perfecta Invencion no consiste solamente en un bello concepto , ó en un pensamiento que sea bello y propio , sino en aquella unidad de idea seguida , que primeramente llena y ocupa el entendimiento del profesor , y despues el de quien está mirando ; debiendo mantenerse en la misma idea desde la primera disposicion del todo , hasta la última pincelada , formando una cosa sola en el fin de la obra.

Otros muchos artífices , que al comun de los aficionados y del vulgo pictórico parecen inventores , por lo regular han ignorado del todo las sobredichas partes que poseia el gran Rafael , confundiendo cada instante la Invencion con la Composicion ; siendo aquella la verdadera poesía del quadro formado ya en la mente del Pintor , el qual representa despues el caso como si le hubiese visto , y que delante de sus ojos estuviese sucediendo á las mismas personas que se propuso en su primera idea.

La Composicion , al contrario , consiste en coordinar todos los objetos que entran en la sobredicha Invencion. Del equívoco introducido en las escuelas de los Pintores,

y en los entendimientos de los aficionados, ha nacido el creer que los quadros se inventan y componen solo para agradar á la vista con diversidad de objetos, y con direcciones y contraposiciones variadas; olvidándose de la parte mas noble, que es el significado, que pertenece á la Invencion. Algunos ignorantes se han atrevido á decir que Rafael no era compositor, porque acaso solo tenían presente alguna imagencita de nuestra Señora, y no las magníficas obras del Vaticano, y las de los Actos de los Apóstoles que inventó para tapices; de las quales aquí en Madrid mismo se puede ver y considerar el juego completo que posee el Excelentísimo Señor Duque de Alba. Pero quando ni estos ni las estampas de las obras de Rafael se pudiesen ver aquí, el quadro solo de que hablamos podria convencer de su eminente habilidad en esta parte. ¿Quién supo en efecto mejor que él *equilibrar* las composiciones <sup>(1)</sup>, *piramidar* los grupos, y dar el contraste del movimiento alternativo á los miembros de las figuras con infinita variedad de direcciones, de suerte que en todas partes de sus divinas obras parece hay vida? ¿Y quién entendió mejor la justa cantidad de figuras que conviene poner en una historia, y disponerlas de modo que ninguna quede ociosa ó inútil? Si solamente usó con moderacion, y rara vez, de ciertos movimientos violentos, fué por sujetarlos á la Expresion, y para pintar el estado del ánimo de las personas que figuraba; siendo inverisimil que un hombre que está pensando haga las mismas acciones que uno que combate, corre, ó camina: por lo que así el noble como el plebeyo, el viejo y el jóven, y toda

(1) *Equilibrar* una composicion quiere decir, que los objetos se distribuyan de manera que no dexen una parte del quadro llena, y otra vacía; y que esta distribucion parezca natural, y no afectada.

*Piramidar* los grupos es hacer que el conjunto de los objetos forme figura de pirámide: esto es, que tenga mas basa que punta. En qualquiera otra forma que se dispongan, sea recta ó circular, hará mal efecto.

diversidad de estados naturales ó accidentales se deben distinguir en la buena Composicion, como se ve en las de Rafael, siendo esta una parte sujeta á la Invencion.

El dibuxo, que es el instrumento mas eficaz que el Pintor tiene para explicar los conceptos de su entendimiento, es tambien bellissimo en este quadro, como en todas las obras de Rafael: y si no llegó en esto á la total belleza de las estatuas Griegas, consistió en la diversidad de costumbres de su tiempo y del de los Griegos, como asimismo en las ocasiones y objetos tan diferentes en que exercitaba su talento; pero si los antiguos se hubiesen visto precisados á dibuxar un sayon al lado de un Christo, no lo habrian hecho mejor, ni de otro modo que el que se ve de espaldas en nuestro quadro. Si la proporcion de su estatura pedia hacer un hombre rehecho y brutal, habria sido muy impropio poner en su lugar una figura elegante como el Gladiador de Borguese, que llamase la atencion mas que el mismo Christo, como sucede con la famosa obra del Dominiquino en la capilla de San Andres de la Iglesia de San Gregorio en Roma, donde todos admiran mas el sayon que azota al Santo, que no la figura de este, que debia ser la principal, y el heroe de la historia: y este mismo error se ha visto, y se ve en quasi todos los famosos Pintores que florecieron desde el principio del siglo pasado. No obstante esto, quien quiera ver en el Antiguo un exemplo de caracteres no siempre bellos, observe el Arrotino de Florencia, y verá que no encuentra en esta figura ni el carácter de la Lucha, ni del Sileno, ni del excelente Gladiador.

El que sepa considerar el Estilo del dibuxo de Rafael, así en esta como en las demas obras suyas, hallará el mismo espíritu de los antiguos; esto es, haber sabido entender y señalar con precision y claridad todas las partes mas esenciales de la construccion del cuerpo humano,

dexando casi imperceptibles las cosas superfluas , y las que nada significan. Pero lo que sobre todo causa maravilla en el dibuxo de Rafael es , que el carácter de las personas pintadas corresponde de tal modo á las acciones en que se representan , que efectivamente parece ver un hombre , el qual no por accidente , sino por inclinacion natural hace aquello en que Rafael le representa ; y esto no solamente se nota en la fisonomía , en donde se suele conocer el estado del ánimo de los hombres , sino tambien en la forma de todo el cuerpo y de sus partes.

En la figura que se ve de espaldas hizo un hombre membrudo y torpe , como suelen ser los de poco talento , y le dió una accion proporcionada ; pero sin expresar en ella intencion particular. Al contrario , en los otros dos referidos expresó la intencion en las caras , así como una proporción mas elegante en los cuerpos. Sobre todo , es de observar en el Christo la mas bella fisonomía , con la Expresion mas viva , y sin que esta altere en la menor parte la regularidad ni la nobleza de la misma fisonomía. Estan señaladas todas las partes principales de los huesos y músculos ; pero con tal delicadeza que no turban la grandiosidad de las formas principales. Este carácter se observa tambien en el cuello y en la mano con que se apoya ; y aunque esta accion de apoyarse empuja la carne de modo que casi esconde los huesos y las junturas , dió no obstante tal contorno al pulgar y demas dedos , y tan correspondiente al carácter de la cabeza , como si fuese executado por los mayores artífices Griegos , que hubiesen querido hacer una figura de un carácter entre el de Júpiter y de Apolo , qual efectivamente debe ser el que corresponde al Christo , añadiéndole solamente la Expresion accidental de la pasión en que se representa.

No me detendré en decir quan excelente es cada pincelada en la inteligencia de escorzos y contornos , que se van escondiendo uno detras de otro , segun el punto de

vista, de modo que el que bien considere esta obra le parecerá que en muchos lugares se ve mas adentro de la superficie de la tabla. El girar de las cabezas á todas partes segun la accion y punto de vista, está executado como acostumbraba Rafael; pero seria muy largo hablar de cada pequeña observacion y excelencia que se encuentra en las cosas de este grande hombre. En general debemos persuadirnos, que quando en sus obras se nota alguna parte executada con menos excelencia, será hecha por alguno de sus discípulos; y él no habrá podido hacer mas que retocarla, por las muchas incumbencias que tuvo en su mejor tiempo; y por consiguiente debe considerarse como si no fuese suya.

• Despues de haber visto y examinado la pintura mas apreciable en quanto á la parte mas noble del arte que se conserva en el Real Palacio, y que contiene en sublime grado las mas finas consideraciones de la Pintura, podemos pasar á ver quadros de un estilo mas fácil, en que estan abreviadas todas las dificultades; pero hablaré solamente de ellos en general. Las primeras obras que se ofrecen son de Lanfranco, entre las quales es admirable el funeral de un Emperador con un combate de Gladiadores. Esta obra contiene solamente una muestra de las cosas mas excelentes del arte. En el diseño hay algo de aquella idea general de la construccion del cuerpo humano en que consiste la belleza del Antiguo. Hay parte de las expresiones de Rafael, como tambien de las masas y facilidad de claroscuro de Corregio; pero este no está executado enteramente, sino solo indicado. Tambien son bellos un combate en barcas, un sacrificio, y otras pinturas de este autor.

Muchísimos son los quadros que hay de varias escuelas, pero no llegan á la excelencia de los que se han nombrado. Algunos se encuentran de Pousin; y entre ellos un Bacanal muy bello, cuyas figuras son poco menos de



un pie de altas. Es obra bastante acabada ; de muy buen dibujo y colorido , con algunas mugeres y niños graciosísimos que estan baylando. El pais que forma el campo del quadro es bello quanto se puede desear. Esta pintura, que se hizo para cubierta de un clave , fué añadida despues por el mismo Pousin , ó por su cuñado Gaspar.

Sería deseable que muchos jóvenes Pintores. se aprovechasen animándose á estudiar con aplicacion estos bellos exemplares del arte que he descrito , no solo copiándolos , sino imitándolos : dos cosas muy diferentes ; porque no todos los que copian una obra de Pintura se habilitan por eso para producir cosas semejantes , quando no alcanzan , ni se proponen seguir las razones del autor del original , que es el único modo de hacer útil el estudio de las obras de otros ; pues en qualquiera pintura se hallan dos partes esenciales , que son las razones de las cosas , que se pueden llamar la huella que dexó el entendimiento del artífice ; y el modo de la obra , que es el hábito ó práctica de executar del autor. Ordinariamente los que copian , ó pretenden estudiar las obras de los hombres grandes , ponen el principal cuidado en imitar aquella apariencia que yo he llamado modo ; y de aquí nace que quitado el original de delante , y hallándose en la precision de hacer una obra en que ocurren otros casos y cosas diferentes de las que han copiado , se quedan sin guia. Pero los que efectivamente estudian y miran las producciones de hombres grandes con el verdadero deseo de imitarlos , se hacen capaces de producir obras que se parecen á aquellas ; porque consideran las razones con que se han hecho , y de este modo adivinando las pueden adaptar á todos los casos que les convengan , y se hacen imitadores , sin ser plagarios.

De todo lo dicho concluyo , que los Pintores principantes se deben aplicar á estudiar bien las obras de los grandes Pintores , no con el fin de imitarlos ciegame-

te, sino con el de indagar quales son las partes de la Naturaleza que aquellos escogieron para imitarlas; persuadiéndose de que nada es bueno en sus obras sino aquello que es conforme á la Naturaleza. Despues de haber adquirido una cierta práctica en copiar dichas obras, deben estudiar la misma Naturaleza, y buscar aquella ó aquellas partes de ella que se parecen mas á las que eligieron los maestros, cuyas obras habrán estudiado copiándolas. De este modo podrán habilitarse para seguir qualquiera natural inclinacion que tengan; y aunque no lleguen á igualarse á los maestros que se han propuesto imitar, siguiendo á la Naturaleza no podrán dexar de adquirir suficiente mérito para hacerse honor en el arte; porque la Naturaleza es tan abundante y varia en sus cosas, que á todos los talentos ofrece partes proporcionadas á su capacidad; y bastará imitarlas con las razones que me he esforzado á explicar lo mejor que he podido, y que permite mi poca práctica de escribir, y el carácter de esta obra: la qual finalmente se reduce á una carta escrita con buena voluntad, y poca comodidad para reducirla á mejor forma; lo que, junto con mi corta habilidad, la hace muy imperfecta. Y así suplico á Vm. me disculpe con el público, y remedie con alguna explicacion la obscuridad de mi modo de escribir; pues para dar yo mas claridad á mis ideas necesaria extenderlas, y formar un libro de preceptos; lo que por otra parte nunca me atreveria á hacer. Agradezca Vm. esto poco que me han permitido mis muchas ocupaciones, mas útiles que las palabras ó escritos; y mande Vm. á quien de veras le estima y desea servir.

Aranjuez 4 de Marzo de 1776.

CARTA  
DE  
DON ANTONIO RAFAEL MENGES  
Á UN AMIGO,  
SOBRE EL PRINCIPIO, PROGRESOS Y DECADENCIA  
DE LAS ARTES DEL DISEÑO.

---

De resultas de nuestras conversaciones sobre las artes del Diseño quiere Vm. que yo escriba lo que pienso de sus principios, progreso y decadencia. Si creyese que esto podia ser de alguna utilidad á otros, de muy buena gana lo haria, exponiendo todo aquello que una larga experiencia, y mi tal qual reflexion me han enseñado; pero lo primero desconfio con razon de mí mismo, no creyéndome capaz de explicarme con la claridad necesaria; y lo segundo, no siendo posible dar á los demas una idea clara de estas cosas por otro medio que el de empezar por los primeros y mas triviales principios, yéndose elevando hasta los mas sublimes, me empeñaria esto en una obra muy grande, y superior á mis fuerzas físicas y morales. No obstante eso, la voluntad de complacer á Vm. me anima á escribir algo, aunque sea poco, para mostrarle mi pronta obediencia. Recíbalo Vm. como una prenda de nuestra amistad, y no como un tratado digno de la publicacion.

La mayor parte de las cosas que los hombres han inventado las ha producido la necesidad, á excepcion de las artes llamadas bellas; porque estas tienen por origen

la inclinacion del hombre á la Imitacion. Los materiales que en ellas se emplean existen en la misma Naturaleza: y como en esta hay cosas que se parecen y semejan en parte unas á otras, estas mismas semejanzas, creo yo, habrán despertado en los hombres el desco de suplir y añadir las partes que faltaban, ó que eran diferentes, para hacerlas así semejantes; por cuyo medio de comparacion y composicion se habrán hallado muchas cosas que despues se executan por el artificio de la Imitacion.

Para entender lo que he de decir despues conviene explicar lo que yo entiendo por *idea*. Por esta palabra entiendo, pues, aquella impresion que las cosas dexan en nuestro cerebro, mediante la qual puede la memoria volverse á representar las percepciones. Estas ideas son mas ó menos claras y distintas, segun la intension mayor ó menor con que las ha recibido nuestro entendimiento, y la capacidad con que se halla de distinguir y determinar quales son las partes mas esenciales de las cosas. Pocas invenciones hay que no deban su principio al acaso: esto es, á aquellas combinaciones cuyas causas no comprehendemos, y que les damos dicho nombre. Las artes del Diseño verisimilmente tienen su origen, como he dicho, en la inclinacion y voluntad de imitar, de donde fácilmente habrá nacido la Plástica; siendo cosa natural que los hombres hayan concebido la idea de imitar con tierra amasada con las manos las figuras humanas, ó de animales; y que despues acaso, ó con reflexion, la hayan endurecido al fuego para hacerla mas firme y permanente. La historia no dice precisamente que haya tenido este principio; pero es muy natural que fuese así, pues sabemos que aun despues, quando las artes se habían perfeccionado, habia todavía pueblos que usaban estatuas de tierra cocida: y ademas, siendo de la mas remota antigüedad el arte de fabricar con ladrillos, de darles una forma, y de cocerlos, era muy natural que viniese á los

hombres al mismo tiempo la idea de formar y cocer figuras de la misma materia. Algunos autores pretenden que los *Terafin*, ídolos Lares de Laban, que hurtó Raquel, eran figuras de tierra cocida. Pero no quiero detenerme en exáminar hechos de tan grande antigüedad, en cuya inteligencia se hallan los autores tan divididos y confusos; y esto debía suceder pretendiendo todos hacer la historia exácta de las artes con la preocupacion de que han sido inventadas en un solo lugar, y por una sola nacion, lo qual no me parece ser así, porque siendo el hombre el mismo animal en todas partes, y teniendo las mismas necesidades, pasiones y caprichos, es consiguiente que en todos tiempos y países haya pensado y piense de la misma manera, y que haya inventado las mismas cosas.

Convendrá antes de pasar adelante que yo explique lo que entiendo por la palabra *arte*. Esta creo que no es otra cosa mas que la manera de producir alguna obra con determinados medios y fin. El fin en las bellas artes es deleytar por medio de la Imitacion; y los medios son ordenar las cosas imitables de modo que en la Imitacion tengan mas orden y claridad, lo qual produce la Belleza; y por esto las artes, que tienen este objeto, se llaman bellas. La Belleza en particular no es otra cosa mas que un modo de ser de las cosas que por los medios mas sencillos nos da una idea clara de sus buenas y esenciales qualidades.

Muchos son de opinion de que la Escultura sea la mas antigua de las bellas artes, porque es la que mas simplemente imita las figuras de las cosas. Esta finé inventada en diversos tiempos y países; y parece que se usó ó introduxo para el culto que llamamos idolatría. Tal vez tuvo un principio mas inocente entre aquellos que por medio de las imágenes buscaban el modo de conservar la memoria de las personas amadas, ó de talento

y mérito superior á los demas; ó quizá para significar algunas propiedades de la Naturaleza por medio de las figuras, á fin de instruir las gentes ignorantes y materiales, como sabemos que lo hacian los Egipcios. Aquella nacion no pudo perfeccionar estas artes, por mas que las exercitase por muchos siglos; porque su propio culto religioso se oponia á ello, no permitiendo á los artífices salir de la forma establecida para sus ídolos; y porque ademas la clase de ciudadanos que las exercitaba era reputada vil. A estas razones se unian otras para impedir el progreso de las artes: y la principal era que tanto los Egipcios, como los Caldeos, Arabes, y demas que trabajaban algunas figuras, eran demasiado ignorantes y rústicos para poder producir cosas que no fuesen muy groseras. Es natural al hombre la propension y el apego á las cosas materiales que caen baxo sus sentidos; y por eso las naciones que se siguiéron á las referidas, aunque fuese en tiempos muy ilustrados, siguiéron á los primeros inventores, y nunca se apartaron del todo de su grosera manera. Lo mismo ha sucedido al renacimiento de las artes en Europa, como diré en su lugar.

Quando las artes del Diseño se introduxéron en algunas partes de la Grecia, y en otras se inventaron, al instante tomaron mejor forma, tanto porque aquellas gentes tenian mejor instruccion, quanto porque eran de mas Belleza. Lo primero se prueba con que antes floreció Homero que hubiese en Grecia ningun Pintor ni Escultor de reputacion; y lo segundo consta de toda la historia y de la experiencia. Las obras de aquel divino Poeta nos hacen conocer que en su tiempo no estaban aun muy adelantadas las artes; porque la idea que él nos da de ellas es muy pobre, y nadie dice que sea comparable á las obras que posteriormente hiciéron los Griegos. Jamas nombra estatua alguna de mármol; y quando hace mencion de alguna produccion de las artes, añade

siempre la riqueza y el adorno: de donde yo infero que la idea que tenia de estas obras era la que habia tomado de las de los Fenicios, que por medio del comercio las esparcian por los países marítimos.

Quando en fin los Griegos comenzaron á cultivar el Diseño ya eran en algun modo nacion culta; y así no obraron como los Egipcios, y demas que hemos dicho, siguiéndose groseramente el uno al otro por costumbre, y copiando el discípulo al maestro, sino que con razones filosóficas buscaron las partes mas nobles y dignas de las cosas para imitarlas: y adelantando siempre una idea sobre la otra, llegaron al sumo grado de perfeccion.

No se debe creer que los Griegos omitiesen las menudencias en el arte porque las ignorasen; pues sabemos que Dédalo, Escultor en madera de los mas antiguos, fué tenido por singular en expresar las venas del cuerpo, y en lo acabado del trabajo. Pero este método, que nacia de la pura imitacion de la Naturaleza, le abandonaron luego los Griegos, considerando que lo que importaba para dar idea de la figura humana era la construccion y fábrica del cuerpo por mayor. Viéron que componiéndose el hombre de la cabeza, busto, y partes que tienen articulacion, sus acciones y movimientos dependen de extender los miembros apartándolos del centro, ó de atraerlos hácia él: de que infirieron que la agilidad y facilidad del movimiento depende principalmente de que los miembros no sean pesados, sino de una proporcion tal que puedan ser movidos por los músculos mas próximos. La vista y experiencia que adquirieron por la Gimnástica les hizo advertir que los hombres de toraz ó pecho espacioso eran mas á propósito para los ejercicios y fatigas: y segun estas razones formaban sus figuras con simplicísimos contornos, dando solamente la idea necesaria y clara de cada miembro y parte del cuerpo, sin pararse en las menudencias; pero señalando clara y determinadamente todas

las partes esenciales , aun mas distintamente que lo estan en la verdad , bien que sin exceder los límites de lo posible.

De este modo inventáron y halláron el camino del Estilo bello , comprehendiendo en sus obras la estructura del hombre y su mecanismo mejor que lo está en la misma Naturaleza. Hallado este camino , fuéron añadiendo siempre mayor fuerza en sus obras , dividiendo mas y mas las partes generales , con lo qual halláron la Gracia y la suavidad del arte. La perfeccion de la Belleza llegó á su punto por mano de Fidias en tiempo de Pericles ; y las demas partes hasta la Gracia se fuéron adelantando hasta la edad de Alexandro Magno , en que Praxíteles y Policleto pusieron la Escultura en el mas alto grado de perfeccion , de modo que no podia ir mas adelante. Pero como todos los pensamientos y acciones humanas tiran siempre á la progresion , quando los artífices que viniéron despues quisieron añadir algo á la perfeccion de aquellos maestros , no halláron otro medio mas que el de añadir lo superfluo á lo esencial ; pero siendo el entendimiento humano limitado , no pudo juntar lo uno con lo otro ; y así quanto introduxo de lo inútil , perdió de lo necesario ; con que menguando el arte en la parte mas importante , se fué deteriorando su perfeccion. No obstante este curso natural de las cosas humanas , el arte se sostuvo por mucho tiempo en Grecia , y especialmente en Atenas : porque siendo aquella nacion tan dada á la Filosofia , esta la preservó del error de tomar las cosas mínimas por las grandes é importantes , como sucedió en aquellos pueblos que se dexáron engañar y conducir del puro deleyte de la vista , y de los caprichosos antojos que llaman modas , los quales ordinariamente no tienen otra Belleza mas que el mérito de no haber existido el dia anterior.

Finalmente , corriéron gran peligro las artes quando



los Romanos conquistaron la Grecia; pero por fortuna no eran tan bárbaros aquellos vencedores que no les hiciese impresion la sólida magnificencia y belleza de las obras Griegas: de modo que si con la fuerza de las armas, con un gobierno todo militar, y con unas costumbres austerísimas y fieras consiguieron vencer á los Griegos, estos al contrario, por la amenidad del ingenio, por la suavidad de costumbres, y por la belleza de sus obras esclavizaron, por decirlo así, las cabezas de los Romanos, los quales, luego que conocieron la Grecia, se confesaron bárbaros, llamando las artes y los artífices á Italia, y empeñándose en cultivar las invenciones de los vencidos.

Ahora consideremos lo que una misma cosa produce en diversas naciones segun sus principios y costumbres. Los Romanos, que no eran mas que soldados y oradores, y nada filósofos, apenas comenzaron á abandonar sus rústicas y ásperas costumbres, cayéron en la relaxacion del excesivo luxo, y confundieron las ideas de lo bello con las de lo rico, persuadiéndose, como tambien hacen hoy en dia muchos, que todo lo que gusta es bello; y con este principio se erigieron árbitros de juzgar de todo sin ciencia y sin conocimiento de la esencia de la cosas. Los Romanos tuvieron pocos artífices á proporcion de los Griegos, y por lo comun se servian de estos; pero hicieron gran daño á las artes, por haber empleado en ellas á los esclavos, y por la ignorancia con que juzgaban de las obras. A la Grecia, no obstante su abatimiento, el mas pequeño asomo de libertad ó de felicidad la hacia, por decirlo así, resucitar; y quando finalmente debió ceder las artes al curso y vicisitud de las cosas humanas, no las perdió enteramente, ni las vió arruinadas, hasta que fué invadida y oprimida por la nacion bárbara y feroz que hoy la domina y esclaviza.

La translacion de la silla del Imperio Romano á Constantinopla facilitó la decadencia de las artes en Italia y en Grecia: en esta, porque hallándola ya casi despojada de las mejores obras y artistas, acabáron de despojarla toda para adornar la nueva Roma; y en Italia por haber quedado expuesta á las invasiones y conquista de los Bárbaros. Tambien ayudó mucho á la total ruina de las artes la necesidad en que se halláron por aquel tiempo los Xefes del Christianismo de extirpar la idolatría, y destruir los ídolos, en que indistintamente comprendieron todas las mas bellas estatuas, condenando y anatematizando los ídolos y los que los hacian; y esto con tanto calor, que es de admirar hayan llegado á nosotros tantas bellas obras de la venerable antigüedad.

Quando se formó despues de nuevo el Imperio de Occidente halló ya extirpada la idolatría, y estableció el Christianismo en sus vastísimas provincias; y así pensáron en las artes, pero con poco suceso, porque la ignorancia habia ocupado todo el mundo, y pobládose este de naciones bárbaras y feroces, separadas del comercio de los países de clima dulce y benigno, y de costumbres suaves, donde en otro tiempo habian florecido las artes y ciencias: por lo que nada de bueno se hizo, y los Escultores especialmente se aplicáron á imitar los hombres con aquellos ropages ridículos que ocultan y no visten las figuras. Tales son todos los monumentos que llamamos Góticos, baxo cuyo nombre se deben entender todas las naciones Alemanas, ó vecinas á Alemania.

En este infeliz estado estuviéron por muchos siglos las artes, sin mejorar nunca, hasta que comenzáron como á renacer en Italia, y particularmente en la República de Florencia. El primer paso fué recoger las medallas y piedras grabadas de los antiguos, con cuya imitacion se empezó á desechar la barbarie Tudesca. Ghiberti fué el primero que se propuso imitar dichas antigüeda-

des; pero como no vió las estatuas grandes, sobresalió solamente en las obras pequeñas. A este se siguió Donatelo; y luego Miguel Angel Buonarroti, aprovechándose de las estatuas que recogieron los Médicis, abrió los ojos, y conoció que los antiguos habian tenido una cierta arte en el imitar la verdad, con la qual se hacia la imitacion mas inteligible y bella que en el mismo original. Buscó aquel grande artífice el origen de esta Belleza, y creyó hallarla por medio de la Anatomía: por lo que hizo de ella el estudio mas particular, y llegó á tal excelencia, que se inmortalizó por aquella nueva carrera, sin embargo de que no encontró lo que buscaba, esto es, la Belleza; porque esta no se halla en una sola parte, sino en el todo y union de la Anatomía, proporcion, y demas circunstancias que componen las cosas bellas.

Los demas Escultores de la escuela Florentina imitaron á Miguel Angel en la apariencia del Estilo anatómico; pero sin llegar á la inteligencia del maestro: y así son tan inferiores á él Juan Bologna, Mont' Orsoli, y los demas; hasta que por fin decayó la Escultura con la suerte de la República y de su gobierno, y pasó á establecerse en Roma. El Algardi comenzó á introducir en la Escultura el Estilo que los Pintores de su tiempo seguian ya: quiero decir, que pretendió usar en su arte la misma imitacion de la Pintura, buscar los efectos del claroscuro, aumentar ciertas partes para la vista; y en una palabra, salir de los límites y el fin de la Escultura, que es imitar las formas de la verdad, y no las apariencias, lo qual es oficio de la Pintura; y esto introduxo el Estilo amanerado.

Al Algardi sucedió Lorenzo Bernini, que comenzó desde donde habia acabado el otro; y dedicándose únicamente á agradar á la vista, hizo ciertas estatuas ó imágenes con invenciones las mas atrevidas, capricho-

sas, y en cierto modo gustosas, como se puede ver en las muchas obras que de él tenemos en Roma, en las quales sacrificó siempre la correccion al Gusto, é hizo todas las formas alteradas.

Los Escultores que han venido despues han mostrado estar indecisos entre la imitacion del Algardi y del Bernini; y si se han servido de la verdad, ha sido para hallar las formas, y sujetarlas á la manera de dichos maestros. El Flamenco, que hacia los niños con excelencia, intentó imitar el Antiguo en la figura de Santa Susana, y consiguió imitar la apariencia de él, pero no las máximas esenciales. Rusconi ha sido el último de los Escultores dignos de ser citados. Sus obras son mas gustosas que perfectas; pues en vez de las buenas razones del arte, su bondad consiste únicamente en la observancia de ciertas reglas prácticas, las quales en vez de honrar al arte, la envilecen.

De quanto he apuntado hasta aquí de la Escultura se infiere que esta se ensalzó por medio de la Filosofia: que descuidando, ó forzando las razones esenciales, decayó despues: que resucitó con la imitacion de las obras de los antiguos; y por fin, que habiendo abandonado el espíritu filosófico, y el verdadero fin y objeto del arte, se ha precipitado en el abandono y desprecio en que hoy se halla. Quizás dirá alguno que en Francia ha florecido, y que aun florece la Escultura; pero, amigo mio, Vm. ha visto las obras de aquellos profesores, y ha conocido fácilmente este error. El mismo espíritu que reyna entre aquellos Pintores, persigue á los Escultores; esto es, que de todo lo bueno abusan, empleándolo demasiado.

Segun lo que he podido observar en las historias que hablan de las artes, me parece que la Pintura debe haber sido inventada mucho mas tarde que la Escultura; y tengo mis dudas de que las naciones que cultivaron la

Escultura antes de los Griegos tal vez no conociéron la Pintura. Ninguna mencion de ella hallo en la Escritura sagrada , ni tampoco en las historias antiguas , ni menos en las de los Egipcios ; de donde infero que todas aquellas naciones careciéron de ella hasta que la aprendiéron de los Griegos ; y como el origen de las artes consiste en la imitacion de las cosas verdaderas , yo creo que por mucho tiempo no se hizo mas que teñir con colores semejantes á la verdad los simulacros esculpidos ; y tal vez vino esta idea de los colores que tenian los mismos materiales , y particularmente las tierras cocidas , que imitan el de la carne. Plinio nos cuenta varias historias de la invencion de la Pintura ; pero él mismo las condena por poco exáctas. La supone no obstante muy antigua , y cita algunas obras hechas en Italia por Griegos , que en su tiempo se conservaban todavía frescas en Lanuvio , sin embargo de que fuéron hechas poco despues de la destruccion de Troya. El tiempo en que dice este autor que floreció Bularco es muy antiguo , y supone que antes de él habian vivido los que hacian *Monocrómatas*: esto es , pinturas de un solo color. Este paso de Plinio me da ocasion de hacer algunas reflexiones con motivo de las *Monocrómatas* que se han hallado en el Herculano , y se conservan en la coleccion de Pórtici , que con ánimo tan grande , y con tan buen Gusto empezó el Rey nuestro Amo ; y que si se continuase con el mismo empeño y amor á las artes , acabaria de llenar los votos de todas las gentes y naciones cultas.

Estas Pinturas , ó por mejor decir , Diseños hechos con un solo color roxo negrizco sobre tablas de mármol blanco , tienen un mediano grado de excelencia en quanto á los perfiles ; pero en todo lo demas del Estilo parecen obras hechas en la infancia del arte , tanto por el Gusto que reyna en los vestidos , como en los extremos de manos y pies. Esta mi opinion de la anti-

güedad de estas pinturas no ha sido aprobada de algunos doctos en la lengua Griega, porque dicen que las letras con que estan escritos los nombres de las personas representadas son de tiempos muy posteriores. A esto se podria responder, que siendo el autor Atenicense, pudo aquella nacion haber adelantado sobre las otras la manera de escribir. Pero ademas de que no me satisface esta explicacion, hallo otra dificultad en el color con que dichas pinturas estan hechas, el qual no es tierra roxa, sino cinabrio, que los antiguos llamaban minio; y sabemos que este color no fué conocido hasta el tiempo de Apeles. En suma, si estas pinturas no son una impostura, esto es, si ya en aquel tiempo no las querian hacer pasar por mas antiguas de lo que eran, será preciso decir que en Atenas floreció la Pintura muy tarde, ó que los ignorantes no se avergonzaban de poner sus nombres en tales obras, ó que estas eran de algun rico aficionado que no estaba obligado á saber mas; ó en fin que no sirven de nada para la erudicion de la historia de la Pintura.

Volviendo á nuestras reflexiones digo, que no hallándose nada de seguro en los autores acerca del principio de la Pintura, debemos creer que empezó por un simple contorno, llenando el medio de un color solo el mas semejante al objeto que querian representar. Algunas pinturas del Herculano hechas á imitacion de cosas Egipcias confirman mi opinion. No digo yo que estas sean de aquel tiempo; pero las creo hechas imitando aquel Gusto, para hacerlas pasar por cosas verdaderamente Egipcias. Del mismo modo, con poca diferencia, ha comenzado la Pintura moderna, como diré mas adelante; y así empezaron los Chinos, los quales vemos que poco mas la han adelantado.

Es verisímil que este estado de infancia de la Pintura (si es que le hubo) durase poco tiempo en Grecia.

Plinio, que compiló todos los autores que escribiéron antes de él, no obstante que solo por incidencia trata de los colores, da una idea de lo que debieron ser los coloristas anteriores á los Monocromistas; y como yo supongo que principalmente habla de los Griegos, se puede conjeturar que abandonáron presto aquella primitiva manera, y comenzáron á usar algo de claroscuro, y á hacer las Monocrómas; y que poco á poco fueron añadiendo la variedad de colores grado por grado, y con el mismo espíritu filosófico que se dirigieron en la Escultura conduxéron la Pintura hasta el mayor grado de perfeccion. Polignoto, que vivió por los tiempos de Fidas, fué el primero que expresó perfectamente las costumbres, y por ello mereció tanto aplauso en tan florido tiempo de la Grecia. Parrasio fué abundantísimo, y poseyó todas las partes de la Pintura, así como Zeuxis y otros de aquel tiempo. Protógenes fué aun mas hábil y acabado; y entonces vino Apeles, el qual habiendo hallado el camino abierto, y viviendo en el siglo de Alexandro Magno, en cuyo tiempo parece que la Naturaleza hacia el último esfuerzo para producir y despertar los mayores talentos á fin de sostener la gloria y la libertad de la patria, añadió al arte de la Pintura la última perfeccion, esto es, la Gracia, la qual nace de la seguridad que da la ciencia para obrar, y produce facilidad en el mismo obrar, en pensar, y en darse á entender. Estaba tan seguro Apeles de poseer esta prerogativa, que alabando las prendas de los otros Pintores, decia que solamente les llevaba ventaja en la Gracia; y reprehendió á Protógenes, porque no sabia dexar las obras de la mano. De esto se infiere que el arte llegó entonces á su última perfeccion; pero como por eso mismo no podia ir mas adelante, ni mantenerse en aquel estado, comenzáron á aumentar las obras en cantidad y en grandeza, dividiéndolas en varias clases, como por exemplo, en

asuntos baxos, ó bambochadas, variedad de cosas extravagantes, *caricaturas*, y otras especies ridículas, con lo que padeció la Pintura la misma suerte de la Escultura. El luxô Romano la degradó despues de la nobleza con que la usáron los Griegos, haciendo pintar todas las casas por Griegos miserables, ó por esclavos incapaces de pensar ni de imitar las obras de los felices tiempos de la Grecia, quando el público de una ciudad, ó de una provincia entera pagaba el premio de un quadro. Al contrario en Roma, cada ciudadano opulento hacia pintar las paredes de sus edificios mas despreciables; y creyendo envilecer las habitaciones nobles con la Pintura, las revestia de mármoles y bronce, en que el gasto les hacia mas honor que no el Gusto. En las ciudades de Herculano, de Stabia y de Pompeya, felizmente descubiertas por nuestro Rey, se ven pintadas las mas infelices casas, y hasta las tabernas y bodegones; y si se ve alguna pintura en los templos, teatros y edificios públicos, consistia en la pobreza de los paises: la que se conoce en los pocos mármoles que se han hallado, quando los Romanos los usaban con tanta profusion en la capital, y en sus villas magníficas.

Ahora bien, amigo mio, consideremos qual habrá sido la excelencia de los Pintores Griegos del mejor tiempo, y quan maravillosas debian ser las obras de aquellos primeros artífices, quando en estas de Herculano hallamos tanta excelencia. Sabemos de cierto que los antiguos poseyéron el dibuxo en sumo grado, pues nos lo muestran sus estatuas; y en estas pinturas de Herculano no es el Diseño lo que hay de mas apreciable; bien que aun en ellas se ven las huellas de un óptimo Gusto, y de una gran facilidad de mantenerse en los límites justos de los contornos; esto es, de no pecar en cargados, en duros, ni en secos. Sobre todo causa maravilla el ver la grande inteligencia del clarobscuro que hay en estas



obras, y lo bien entendido de la naturaleza del ayre; que siendo un-cuerpo de alguna densidad, comunica y reflexa la luz á las partes que no la reciben de los rayos directos. He observado yo que hasta en las mas ínfimas de estas pinturas está bien entendida esta parte; y aunque muchas partes estan executadas con negligencia, me aturdi al pensar y figurarme como debian ser aquellas obras de los famosos Pintores contemporáneos á los Escultores que hacian un Apolo de Belvedere, un Gladiador, una Venus de Médicis, y otras obras semejantes, las quales sin embargo no son de los artífices de primer orden de la antigüedad.

Aunque el colorido no sea el mas excelente en dichas pinturas, no por eso hemos de poner duda en que los antiguos le poseyeron en gran perfeccion, quando sabemos que hacian distincion entre los dos Ayaces de dos Pintores, diciendo que el uno se habia alimentado de rosas, y el otro de carne. Sabian la perspectiva, como se reconoce en las referidas pinturas de Herculano: y si no la entendian, no sé yo qué es lo que querria decir Parrasio quando sostenia que no se podia ser buen Pintor sin geometría. Lo que tal vez no poseyeron los antiguos con la perfeccion que los modernos es la Composicion *maquinosa*, porque su principal estudio era la perfeccion y la qualidad de las cosas, y no la cantidad de ellas. Se puede creer que su modo de componer las pinturas era poco diferente del Estilo del Baxo relieve, segun nos lo dan á entender las mismas pinturas de Herculano; en las quales son excelentes los contrastes, la gracia de las figuras, los bellos partidos, y las expresiones. Se conoce tambien que fuéron hechas con mucha velocidad y franqueza, y pintadas con buen fresco. En suma, si se comparan estas pinturas con todas las obras de los modernos, y se considera que fuéron hechas en lugares tan poco nobles, se conocerá quán superior era

la Pintura de los antiguos á la nuestra.

He hecho esta pequeña digresion á fin de quitar la dificultad que muchos tienen para creer que los antiguos fuesen mejores Pintores que los modernos, fundándose en la mediocridad de las pinturas de Herculano, y otras que se conservan en Roma, sin reflexionar sobre el estado infeliz á que los Romanos reduxéron la Pintura. Esta por fin tuvo la misma suerte que la Escultura; pues cayendo los profesores de ambas en la extrema ignorancia y desprecio, y contribuyendo tambien la abolicion de la idolatría, se puede decir que se olvidó quasi enteramente, ó á lo menos se vió reducida al estado en que nos la manifiestan algunas santas imágenes y bárbaros mosaycos, que se conservan en Iglesias antiguas.

Muchos siglos se mantuvo en aquel despreciable estado, y lo singular es que aquello mismo que contribuyó á su ruina fué lo que la hizo renacer; quiero decir, el culto de la Religion Christiana. El gran comercio de la Italia con la Grecia, y con otras partes del mundo, introduxo la opulencia; y queriendo los Italianos edificar Iglesias, y adornarlas con imágenes, viniéron aquellos miserables Pintores y Mosayquistas que entonces habia á hacer aquello poco que sabian; y con este motivo aprendiéron algunos Venecianos, Boloñeses, Toscanos y Romanos á trabajar con la misma rusticidad que veian en sus maestros. Así se fué esparciendo el oficio de pintar, hasta que los Toscanos los primeros sacaron el arte del barbarismo por medio de Giotto y de su escuela.

Estos primeros Toscanos continuáron por algun tiempo el Estilo de los últimos Griegos en los ropages y en los partidos de las figuras, porque hallándose apartados de los Tudescos, y mas cerca de las antigüedades Romanas, y teniendo tambien mas comodidad y proporcion para ver las medallas antiguas, estudiáron algo estas cosas. Despues de aquella primera escuela viniéron

otros que adelantaron un poco mas , como el Masolini y el Masaci, el qual en el ayre que daba á los ropages se semeja al Gusto de Rafael, no obstante que fué anterior de quasi un siglo. Algo retardó el progreso del arte la infeliz moda que entonces se introduxo de poner personas contemporáneas en los quadros de historias antiguas , con los vestidos que entonces se usaban en Florencia , lo qual bizo mucho daño al buen Gusto ; pero sin embargo continuó el adelantamiento del arte copiando la verdad , y estudiando la perspectiva , por cuyo medio halló el Ghirlandai el modo de la buena disposicion , y de la exáctitud del dibujo. Leonardo de Vinci se aplicó al arte del claroscuro y demas partes principales de la Pintura. Al mismo tiempo se adelantaba esta en el Estado Véneto y en la Lombardía por medio de los Bellinis , de Mantegna , Bianchi y otros ; pero por el camino que todos estos seguian , sucediéndose en las máximas de maestros á discípulos , no era posible que el arte adelantase con calor , ni que pasase mas adelante de lo que hacian Leonardo de Vinci y Pedro Perugino ; teniendo ya el primero principios de grandiosidad , y el segundo cierta Gracia y fácil sencillez.

En aquel estado de cosas se encendió un rayo de la misma luz que iluminó á la antigua Grecia , quando Miguel Angel , que con su gran talento habia ya superado al Ghirlandai , vió las cosas de los antiguos Griegos en la coleccion del magnífico Lorenzo de Médicis. Pretendiendo imitarlos en la Escultura , y animado de la emulacion con Leonardo , por las obras que entrambos debían hacer para la sala del Palacio viejo de Florencia , dió un nuevo aspecto á la Pintura. Considere Vm. amigo mio , cuánto pueden las ocasiones para despertar los talentos , quando el Gobierno les da una noble ambicion , y los emplea en obras grandes. ¡Quántos sublimes ingenios se pierden por no ser empleados á tiempo ! Pero

en aquel siglo en que la mayor felicidad de la República Florentina confinaba con la pérdida de su libertad, y el gran poder temporal de Roma con los principios de su decadencia, todas las Potencias de la Europa se hallaban en fermentacion, y las ideas, hasta de las ínfimas personas, eran grandes. En aquel tiempo, pues, se combinó que los mayores talentos fuesen empleados en obras las mas vastas: y esto sirvió mucho para perfeccionar las artes. Miguel Angel fué escogido para hacer una estatua en mármol de veinte y dos palmos y medio, la primera colosal que han emprendido los modernos.

El Papa Julio II determinó hacerse un magnífico mausoleo, para lo qual llamó á Roma á Miguel Angel; y mientras se determinaba donde colocarle, le hizo pintar la bóveda de la capilla de Sixto IV. Esta grande obra fué un vasto campo proporcionado al talento de aquel artifice, el qual, á la edad de 30 años solamente, supo alimentar el fuego de su ingenio, en vez de disiparle. Efectivamente en aquella capilla pintada en diferentes tiempos, bien que consecutivos, se ve quanto aquel artifice perfeccionó su Estilo, y que sin una ocasion como aquella nunca habria llegado á la excelencia que llegó; pues allí mostró grandiosidad en el conjunto, exáctitud en los contornos, inteligencia en las formas, un gran relieve, y bastante variedad, de que hasta él no habia justa idea.

Al mismo tiempo, y por el mismo Pontífice fué llamado Rafael á Roma para pintar las salas Vaticanas. Comenzó aquel sublime ingenio á trabajar en aquellas espaciosas paredes, y antes de acabar el primer quadro engrandeció su Estilo. Comenzó el segundo, que fué el de la Filosofía, llamado la Escuela de Atenas, con las ideas y máximas con que habia acabado el primero; y substancialmente puso la Pintura en el grado mas eminente en que ha estado despues de los Griegos. Todas aquellas partes que pedian ser añadidas al arte despues de Miguel An-

gel se hallan juntas en dicha obra. La invencion, la composicion, los vestidos, la expresion, la variedad de caracteres, la inteligencia y las sutilezas del arte se ven executadas con una maravillosa facilidad.

Continuó Rafael pintando las demas salas; y quando se descubrió la primera parte de la bóveda de Miguel Angel, entonces fué quando le agradó mas este Pintor. Se dice que Rafael estudió antes en Florencia el carton de esta Pintura; pero quando esto fuese verdad, no era aquel Estilo propio para acomodarse al carácter delicado del Pintor de Urbino, el qual en aquel tiempo todavía conservaba alguna aspereza de su maestro; y ademas no era aplicable á los quadros medianos que pintaba en las estancias del Vaticano. Miguel Angel pudo gustar á Rafael quando acabó la obra de la Sixtina, y mostró alguna mas dulzura y facilidad; y de aquel Estilo grande, y del suyo puro y arreglado compuso una tercera manera, con la qual pintó despues sus quadros.

El primer fruto de este nuevo Estilo de Rafael fué el Profeta Isaías, que vemos en una pilastra de la Iglesia de San Agustin de Roma, donde hay toda la grandiosidad de los Profetas de la capilla Sixtina; pero con la diferencia de ocultar todo el artificio de dicha grandiosidad, quando en los otros se muestra demasiado la intencion del autor. Se cuenta que habiendo nacido disputa entre Rafael y el que le mandó pintar este Profeta sobre el precio de la obra, Rafael llamó por juez á Buonarrota, y que este decidió que la sola rodilla desnuda valia mas: de donde se arguye la generosa honradez de entrambos. El Condivi refiere otra expresion de Rafael, que prueba aun mas su hidalgo carácter, pues asegura que aquel profesor daba gracias á Dios de haber venido al mundo en tiempo de un Miguel Angel. ¡Con tanta grandeza de ánimo saben ser émulas las personas de verdadero mérito!

Con el referido Estilo pintó Rafael las Sibilas de la Paz, que en su género no pueden ser mas perfectas; y así prosiguió en las demas obras que hizo de su mano. La última, que fué la Transfiguracion, contiene tales delicadezas del arte, tanto en la inteligencia, como en la práctica y en la execucion, en las partes que pintó de su mano, que causa pena haber perdido á los treinta y siete años de su vida un talento tan sublime, nacido con el mismo espíritu de los antiguos Griegos, y que si hubiese florecido en aquel tiempo y en aquellas ocasiones, habria mostrado las mismas qualidades; pues entre los modernos ha sido el solo que ha poseido las partes mas esenciales del arte, como son la expresion, la variedad, la invencion, la composicion, el diseño, el colorido y los ropages; y finalmente, para igualar á los antiguos no le faltó otra cosa mas que el Estilo de la Belleza, el qual ni de las escuelas de su tiempo, ni de las costumbres de entonces podia ciertamente aprender.

Al mismo tiempo fundó una nueva escuela de Pintura en Venecia Giorgion, anterior de muy poco á Ticiano, la qual hizo mucho progreso por las ocasiones que tuvo de pintar grandes fachadas y salones. Como Ticiano desde Venecia no tuvo proporcion para exâminar á fondo las obras antiguas, no pudo adquirir, como Miguel Angel, el Estilo grandioso; y así no puso en la inteligencia de las formas toda aquella atencion que merecen, y se aplicó mas á la apariencia de la verdad, que depende de los colores de los cuerpos, llegando en esta parte á tal excelencia con el continuo exercicio de pintar copiando la naturaleza, que nunca le ha igualado ningun otro; para lo qual contribuyó mucho la magnificencia de los señores Venecianos, que querian ser retratados por él, ó tener de su mano pinturas de mugeres desnudas.

Contemporaneamente á Ticiano el Duque de Mantua ocupaba á Mantefia, y en Módena se establecia la

primera Academia que ha habido en Italia, de la qual salió el Bianchi, maestro de Antonio Alegri, conocido por el nombre de Corregio. Este fué llamado á Parma para pintar la Iglesia de San Juan de Monges Benitos; con cuya obra, que para aquel tiempo era muy grande, se formó un Estilo proporcionado; y gustó tanto á los Parmesanos, que le encargaron la pintura de la cúpula de su Catedral. Aquel gran talento se aprovechó del mérito de los demas Pintores anteriores y contemporáneos. Aprendió los primeros rudimentos de Bianchi; y despues estudió con Mantegna, que siendo hombre docto, y apasionadísimo de los antiguos, le convidó á estudiar las obras de ellos. Corregio exercitó tambien la plástica trabajando en compañía de Begarelli; y mediante el exercicio de la Escultura, que facilita mucho la inteligencia de los cuerpos, y con el estudio del Antiguo, rompió los limites del miserable y estrecho Estilo de sus maestros, y fué el primero que se aplicó á cautivar la vista con una cierta suavidad y Gracia de que fué inventor, y en que despues no ha sido igualado de nadie. El mérito principal de sus obras consiste en el relieve y en la inteligencia del claroscuro, tanto en la imitacion de la verdad de los cuerpos, como en la invencion de las masas.

De esta manera llegó la Pintura en aquel tiempo al mas alto grado de perfeccion á que ha llegado entre los modernos, habiendo adquirido por Miguel Angel la resolucion en los contornos, las formas de los mas robustos cuerpos, y la suma grandiosidad: por Rafael la invencion y composicion, la variedad de caracteres, el expresar el estado de las almas, y el vestir bien los cuerpos: por Ticiano la suma inteligencia de los colores, con todos aquellos accidentes que la modificacion de la luz puede producir en la materia; y finalmente por Corregio la delicadeza y degradacion del claroscuro, el pintar amoroso, y la mas exquisita Gracia y Gusto.

Hallándose la Pintura en este estado, era necesario, ó que adelantase imitando á estos maestros, ó que degenerase en novedades caprichosas, y así sucedió en efecto. Los Toscanos, queriendo seguir á Miguel Angel, imitaron solamente alguna cosa de la forma de sus contornos determinados, pero sin la inteligencia ni doctrina del maestro; y así pretendieron imitarle los Salviatis, Broncinis, Vasaris, y otros. Del mismo modo los discípulos de Rafael tomaron de él alguna parte sola, pero ninguno aprendió lo esencial. Julio Romano, queriendo imitar lo serio y lo expresivo, se hizo tétrico y afectado en los gestos de las caras: Polidoro lo fácil, y dió en libre: Pierino tiró siempre al estilo Toscano: Peni fué frío y desanimado: Pelegrino Manari vivió poco; y así acabó aquella célebre escuela.

Corregio no dexó ningun discípulo digno de él; pues el Parmigianino, que se le siguió inmediatamente, hizo una mezcla de las maneras de los discípulos de Rafael, y de la Gracia de Corregio, que recargó.

Aunque Ticiano no tuvo discípulos que le imitasen en todo, fueron mas felices los Venecianos, porque continuó y se sostuvo la Pintura por medio de Pablo Veronés; y la razon de ello fué porque este Pintor no imitó á nadie, y siguió y formó su Estilo por la Naturaleza, quando todos los demas imitadores y sequaces de los maestros que hemos dicho, se propusieron imitar algunas partes de ellos, olvidándose del primer fin del arte, que es de imitar la verdad.

Es constante, y nos lo prueba la experiencia, que cada siglo tiene su carácter particular, el qual á modo de un fermento general recalienta la fantasía de los hombres. Sea por casualidad ú otros principios, que es inútil examinar ahora, es cierto que en los siglos XIV y XV se despertaron por todo el mundo ingenios muy grandes en armas, letras y artes. En Alemania, Francia,



Flandes y Holanda aparecieron tambien estas ; pero el clima no les permitió hacer progresos , hablando en general , como en Italia , y tuvieron todas las ideas pequeñas. Sin embargo de eso , como aquellas naciones son industriosas y diligentes , en algunas partes , mas ó menos , mostraron su ingenio.

En Flandes y Holanda , donde habia mas comercio , y por consiguiente mas riquezas , comenzaron á formarse algunos Pintores , los cuales se hicieron algo estimables en aquella linea de la pura imitacion de la verdad. En las partes donde habia alguna mas instruccion por causa de la comunicacion con la Italia , como Augusta y Nuremberg , ciudades libres , florecia algo la Pintura , y aun mas el Grabado , con motivo del uso de grabar las armas , y de hacer los punzones para la Imprenta , recién inventada entonces con tanta utilidad de la literatura y del comercio ; y habiéndose publicado por aquel tiempo muchos libros con estampas grabadas en cobre y en madera , esto dió motivo á que muchos se aplicasen á la Pintura , para poder inventar y diseñar aquellas cosas. Alberto Dureró halló el arte del Grabado muy adelantada en quanto al mecanismo , y él le añadió mayor perfeccion en la parte del diseño y de la invencion ; y ademas , con el estudio de la perspectiva , halló la manera de colocar las figuras y grupos en diversos planos , y de dar profundidad á sus invenciones , como habia hecho en Florencia Ghirlandai. Muchos fueron los que quisieron imitar á Dureró , el qual si hubiera nacido en Italia , habria llegado á mayor perfeccion ; pero ni él , ni sus imitadores podian salir del barbarismo ; no viendo otras formas que las de las figuras de su país , ni otros ropages que los extravagantes de su tiempo. A todas las demas naciones sucedió lo mismo , y estuvieron privadas del buen Gusto hasta que tuvieron comunicacion con la Italia , y aprendieron sus artes.

Fué gran desgracia para estas, y para Italia en particular, la guerra que al fin de aquel florido siglo se encendió por toda la Europa, y continuó en el siguiente. Los Príncipes Italianos se ocuparon quasi enteramente en los cuidados militares, y se enfriaron en el amor de las artes. Las ruinas de la guerra desolaron muchas provincias y ciudades. Roma sufrió infinito en el famoso saqueo que la diéron los Españoles y Alemanes con Borbon. Florencia perdió su libertad, y toda la Italia sufrió una violenta convulsion. Sola Venecia se libertó de esta desgracia universal, y el gran Ticiano sobrevivió á las mayores turbaciones; pero faltando generalmente el dinero, ó por mejor decir, creciendo á todos los Príncipes Italianos la necesidad de suplir los exórbitanes gastos de las guerras, faltó el premio á las artes, y los profesores de ellas se diéron á trabajar de prisa y con estilo amanerado y cargado: por lo que durante mucho tiempo desfallecieron las mismas artes.

La fortuna dispuso que naciesen en Bolonia algunos grandes ingenios, que fueron los Caracis. Estos, como hijos de pobres padres, se contentaban con qualquiera pequeña recompensa, y se aplicaban con el mayor empeño á sobrepasar á los Procacinis, que eran allí muy envidiados por ser forasteros. Ludovico, que era el de mas edad, habia estudiado las obras de Corregio, de quien imitaba superficialmente el Estilo en la grandiosidad de las formas, y en las masas. Este fué maestro de sus primos Anibal y Agustin, los cuales tenian mucho talento, y estudiaron la buena manera; pero se diéron tambien á trabajar de prisa; y así las primeras obras de Anibal son de óptimo gusto, pero cargadas, y poco estudiadas. Se perfeccionó con el estudio de Corregio; pero como su talento era mas de artesano que de artífice, imitó solamente su modelo en la apariencia, y no en el fundamento del Estilo; y así nunca pudo alcanzar

la Gracia, ni la delicadeza, ni la suavidad. Sin embargo hizo un gran beneficio al arte abriendo un nuevo camino al Gusto por medios mas fáciles; pues todos sus predecesores, quando buscáron la facilidad, diéron en extravagancias, y saltáron fuera de la razon.

Quando Anibal fué á Venecia imitó en parte á Pablo Veronés; pero venido á Roma, y visto á Rafael y las estatuas antiguas, de repente se hizo Pintor de otro Estilo. Moderó su fuego, reformó la *caricatura* de las formas, y buscó la Belleza del carácter del Antiguo; pero conservó no obstante una parte del Estilo de Corregio para mantener un carácter grandioso. En suma se formó un Pintor, que despues de los tres luminaires de la Pintura moderna, merece el primer lugar.

Ludovico vino tambien para ayudar á Anibal en la obra de la galeria Farnese; pero viendo que Roma era de más difícil contentar que Bolonia, se volvió á su patria, donde emprendió las pinturas del claustro de San Miguel del Bosque, y en ellas usó un Estilo mas ajustado y estudiado, é hizo ver el aprecio que hacia de Rafael, poniendo en una de sus historias la Safo del Parnaso del Vaticano.

A estos Caracis debemos la restauracion de la Pintura, y de su escuela saliéron el célebre Guido Rheni, Pintor de mucho mérito, facilidad y elegancia, que habria sido otro Rafael si hubiera tenido mejores principios: el Dominiquino, que se arrimó mas á las formas del Antiguo, y que se conoce estudió particularmente el Laocoonte y el Gladiador: Lanfranco de ingenio fértil, que se aplicó al estudio de la distribucion de las masas y movimientos que hay en las obras del Corregio, y especialmente en la cúpula de la Catedral de Parma; pero no alcanzó mas que la apariencia, y no las razones sutiles del arte de Corregio; y el Albano, que estudió las formas del Antiguo, y que fué un gracioso Pintor. En suma, ninguno de los discípulos de los Caracis fué Pintor de mal Gusto.

Güercino de Cento fué original en su Estilo. Tuvo grande inteligencia en el claroscuro; y si hubiese dado mas nobleza á sus cosas, seria tan estimable como Güido.

El mismo espíritu que despertó á los Caracis en Italia produjo Pintores de mérito en lo restante de la Europa. En España comenzó á florecer esta profesion en tiempo de Carlos V y Felipe II por las razones sobredichas, y por la ocasion de las grandes obras que este último Rey emprendió. Fué desgracia para la España que en aquel tiempo ya se habia adulterado la Pintura con *caricaturas* y *maneras*; y como la mayor parte de los Pintores que se llamaron eran de la escuela Florentina, en la que ha prevalecido siempre el Diseño, y una cierta severidad melancólica de Estilo, se introduxo en España esta misma manera, que duró hasta que los Españoles viéron las obras de Rubens, las quales gustáron tanto á muchos, que se pusieron con calor á imitarlas, resultando una rara mezcla del Estilo propio, y del de aquel Pintor.

Solo Don Diego Velazquez rehusó hacerse sequaz de nadie, y con su noble talento se formó un carácter propio suyo, fundándole en la imitacion de la verdad, en la observacion la mas exácta de las razones y efectos del claroscuro, tomando un Estilo de pintar con resolucion, y por decirlo así, con desprecio, indicando las cosas que veia en la verdad, sin que las decida ni las copie. Sin embargo de estos principios, como Velazquez, y mucho menos los demas Pintores de la escuela Española, no tuvieron ideas exáctas del mérito de las cosas Griegas, ni de la Belleza, ni del Ideal, se fueron imitando unos á otros; y los de mas talento imitaron la verdad, pero sin eleccion, quedando puros Naturalistas.

De los Flamencos, como he dicho, hubo algunos que viéron la Italia, y estos se hicieron medianos Pintores; pero la mayor parte, llevados del útil mas que de la gloria, se aplicaron á quadros pequeños, á paisés, flores,

animales , y cosas semejantes. Por fin tuvieron un talento superior en Rubens , el qual habiendo estudiado al gran Ticiano en Venecia , pretendió imitarle tomando el camino mas fácil ; y queriendo asegurarse de agradar á la vista , cargó todo lo que su modelo tenia de bello , con tanta mas fuerza , quanto él no habia tenido las primeras ideas simples y ajustadas á la verdad como Ticiano. Por esta razon saltó los límites de los contornos , y se embarazó poco de la verdad. Tuvo no obstante el mérito que los Carracci en Italia , esto es , que fué padre de la escuela Flamenca , que antes de él no tenia carácter propio.

Antonio Wan-deyk , que pintaba quasi por el mismo tiempo , fué mas amigo de la verdad , sobre todo en los retratos , en que merece el primer lugar despues de Ticiano ; y en los accesorios fué aun mas elegante. Todos los demas profesores Flamencos merecen estimarse segun se acercan mas ó menos á estos dos maestros.

En Francia se empezó á conocer el Antiguo por medio de las cosas que Francisco I llevó de Italia , con las quales adornó de estatuas y pinturas el sitio de Fontainebleau , en donde hizo trabajar á Roso , á Primaticio , y á Nicolas del Abate ; pero con todo eso las artes hicieron poco progreso , con motivo de las guerras civiles , hasta Luis XIII y XIV ; y aunque Rubens pintó la galería de Luxemburgo , las pocas cosas que habia en Francia del Antiguo defendieron á aquella nacion del contagio de su Estilo. La cultura de las bellas letras , y las traducciones que se publicaban de los autores Griegos , infundieron en los Franceses el deseo de imitar las cosas antiguas , y todos los artifices deseaban y procuraban venir las á ver á Roma ; y así aunque en mucho tiempo no se formó ningun Pintor singular , á lo menos no se introduxo ningun Estilo vicioso. Finalmente entre los muchos que venian á Italia fué Nicolas Pussin , que se propuso imitar enteramente el Estilo de los antiguos ; y si

las costumbres de su siglo no se lo hubieran impedido, habria logrado su intento. El pintar siempre al óleo quaddos pequeños le quitó la ocasion de engrandecer su Estilo, y de hacer obras de tanto estudio como las de los primeros hombres de Italia; pero considerando las suyas como bosquejos, son excelentes.

Inmediatamente despues de Pusin se debe colocar á Cárlos le Brun, que tambien estudió en Italia. Fué de ingenio espirituoso, inventor estimable, y que tuvo ocasion de mostrarlo en las grandes obras que le encargó Luis IV. Del mismo modo fuéron tambien buenos Pintores Mignard, Le Soeur, Burdon y otros, hasta que dexáron los Franceses el buen camino y el estudio serio, acreditándose algunos artífices de talento que llaman espirituoso, como Jovenet y Coypel, los quales saltáron los límites de lo bueno y de lo bello, cargando lo uno y lo otro, poniendo en todo demasiado, y aspirando á dar gusto á los ojos mas que á la razon.

No es de maravillar que sucediese esto en Francia, quando en Italia misma se abandonó el buen Gusto de la escuela de los Caracis. ¿Quién se habria imaginado en tiempo de Miguel Angel que pudiera salir de la escuela Toscana un Juan de San Juan, Pintor de tanto espíritu, pero tan apartado del Estilo sólido? ¿Y sobre todo un Pedro de Cortona, que habia de trastornar todas las ideas del arte en Italia, despreciando el estudio serio que hasta su tiempo habia sido el fundamento de la Pintura, y reduciéndola toda á composicion, y á seducir la vista? Al mismo tiempo se veia en Roma un Andres Sachi, Pintor del mismo Gusto y facilidad que el Cortonés, enseñando á dexar las pinturas quasi solamente apuntadas, y tomando las ideas de las cosas naturales, sin darles ninguna determinacion.

Las escuelas de Floréncia y Roma mudáron entonces de método y camino. Las de Bolonia y Lombardía se fué-

ron extinguiendo insensiblemente ; pues al Albano sucedieron Cinnani y Ventura Lamberti , y á estos Francisquino , Joseph del Sol , y el caprichoso Crespi , que se puede decir el último. En Venecia , despues de los grandes hombres Giorgion , Ticiano , Paulo y Tintoreto , decayó aprisa la Pintura , porque los sucesores buscáron solamente su facilidad , sin cuidarse del fundamento y excelencia de aquellos ; y lo que comunmente se llama Gusto ha quedado por objeto único de aquella escuela.

Roma fué un poco mas feliz , porque á Andres Sachi sucedió Carlos Marata su discípulo , el qual se aplicó mucho á diseñar las obras de Rafael del Vaticano ; y así tomó desde su juventud amor al estudio serio y exácto ; pero el Gusto general de su tiempo no le permitió seguir enteramente el carácter de Rafael ; y las ocasiones de pintar quasi siempre Vírgenes y quadros de altares , le convidáron á formarse un Estilo mixto del de Caraci y del de Gúido ; con el qual no obstante sostuvo la Pintura en Roma para que no se precipitase como en otras partes.

Mientras esto sucedia en Roma formaba en Nápoles una nueva escuela Lucas Jordan. Este aprendió los primeros principios de Ribera. Vino á Roma á estudiar precipitadamente las obras de los Caracis y su escuela ; y acabó por escoger el Estilo de Pedro de Cortona. Con él volvió á Nápoles , y fué tan aplaudido , que fundó , como he dicho , una escuela , de la qual salió Solimena , con algunos otros : y como por aquel tiempo faltaron en Roma profesores de mérito , uno de los discípulos de Solimena , llamado Sebastian Conca , traxo á esta ciudad aquel Estilo de pintar , y aquellas máximas mas fáciles que buenas , con lo que acabó de arruinarse la Pintura.

De esta suerte se ve perdida en nuestros dias esta noble arte ; pues aunque hay esparcidos , por decirlo así , algunos fragmentos de ella en algunos profesores , aquello poco de bueno proviene de una mera práctica mate-

rial, mas que de reglas ni principios fundados en razon. Los artífices son ordinariamente aduladores de los ojos de los aficionados; y estos tienen corrompidos los sentidos y el juicio por los vicios de las últimas escuelas.

Antes de concluir quiero decir algo de la Arquitectura, como hermana de las otras dos nobles artes. Yo la considero en dos puntos diversos, como que viene de dos principios: el uno la necesidad, y el otro el deleyte de la Imitacion. En quanto al primero no debe ser contada entre las bellas artes, sino entre las mecánicas; porque el ponerse el hombre á cubierto de todas las inclemencias del tiempo, y fabricar con solidez, nada tiene que ver con la Belleza; y así vemos que en la parte de la solidez las obras Egipcias, Arábigas y Góticas no ceden á las Griegas ni Latinas; y aun por eso habrá quien las juzgue igualmente bellas. Pero hablando del origen de esta arte, digo, que verisimilmente habrá sido inventada y perfeccionada en diferentes países, segun los climas de los pueblos, los materiales y las necesidades de ellos.

La Naturaleza en los climas calientes y desnudos de árboles habrá ofrecido á los hombres las sierras y las grutas por reparos; y en los países fríos las selvas: de donde verisimilmente habrá nacido en estos la idea de construirse barracas, y en aquellos cerrillos huecos y cuevas. Extendiéndose la poblacion del mundo, las naciones que apacentaban ganados, y vivian de ellos, es natural que pensasen en construirse tiendas, que es otra especie de fábricas fáciles de transportar. Hasta allí seria la necesidad la que gobernó la voluntad de los hombres; pero como estos no pueden acomodarse largo tiempo á las mismas cosas, saldrian presto de aquel estado. Naturalmente desean hallar en todo alguna circunstancia que ocupe con agrado su entendimiento y sentidos, y por eso le añaden algun adorno; quiero decir, algo sin lo qual seria la cosa



lo que debe ser ; y esto hace pensar , y fixar la atencion. Así vemos que hasta las naciones bárbaras ponen en todos sus muebles manchas, colores y figuras , bien que sin gusto , y sin razon ; pero se ve que es inseparable del animal racional el hacer las cosas con alguna idea.

Si remontamos á los principios que trae la historia de la Arquitectura , hallaremos que esta arte nació en el Oriente con ideas de montes y cerros , acumulando los hombres piedras y tierra para cubrirse , y al mismo tiempo pretendiendo competir con la Naturaleza. Las vastísimas murallas que leemos hechas en los primeros tiempos , no eran otra cosa mas que colinas que servian para cerrar una porcion de pueblo , y formaban aquellas inmensas ciudades de que habla la Historia ; y la torre de Babel era una verdadera montaña. Las pirámides, y demas ruínas que aun se ven en Egipto , nos presentan las mismas ideas. Los Egipcios inventaron mucho antes que los Griegos el uso de figuras humanas ó de animales para sostener los edificios , animando , por decirlo así, aquellas piedras en que descansa parte de la fábrica. La forma de sus columnas no tiene elegancia alguna ; y tal vez no las usaron hasta que se conociéron en Egipto las cosas de los Griegos. En los demas edificios del Asia de la mas remota antigüedad tampoco se descubre la menor elegancia , y se puede decir que no tuvieron Arquitectura , sino solamente modo de fabricar.

Los Griegos del Asia menor fueron los primeros que diéron forma al arte introduciendo la Belleza en las fábricas. Vitruvio y otros refieren este origen ; y se ve que efectivamente se ha conservado la idea de las tiendas y barracas hasta en los mas magníficos edificios. Pero como la Arquitectura no tiene original , ó prototipo en la Naturaleza , no pudiéndose hallar desde luego las mas bellas proporciones , estuvo sujeta á los caprichos é ideas de los hombres , de los tiempos , y de las circunstancias.

Los primeros Griegos, que estimaban la fuerza por la qualidad mas útil al hombre, diéron á sus fábricas el carácter de la robustez. Creciendo despues la policía civil, y suavizándose las costumbres, comenzaron á estimar la Belleza, y pusieron mas elegancia en sus edificios; y como la Naturaleza los habia dotado de ingenios filosóficos, nunca saltaron los límites de la moderacion, ni diéron en adornos superfluos, ni en luxó; deteniéndose donde ataba la razon, en cuyo medio consiste la Belleza de la Arquitectura. El fundamento de esta arte empieza por la necesidad y por el uso de fabricar: su Belleza está en el carácter correspondiente al fin que se propone, en las formas, y en el adorno; y su limite es la razon. Los Griegos en su buen tiempo observaron todo esto exáctamente.

Los Romanos, nacion mas rica y fastosa que la Griega, pero de menos buen Gusto, cargaron de adornos la Arquitectura, é introduxéron mas órdenes y divisiones, y al fin perdiéron la bella simplicidad y solidez, interrumpiendo los miembros principales con contornos caprichosos. Quando finalmente se perdió la estimacion de las bellas artes en el Imperio Romano ocupado en continuas guerras, y quando las invasiones de las naciones bárbaras destruyéron hasta los principios del buen Gusto, llegó el tiempo de la Arquitectura que conocemos baxo el nombre de Gótica; no porque aquellas tribus de bárbaros traxesen á Italia ningun Estilo propio de Arquitectura, sino por el que introduxéron aquí en sus fabricas, queriendo imitar sin reglas los edificios antiguos que ellos mismos arruinaban, mezclando las ideas que les sugeria su ignorancia, y desennidando, para despachar presto las obras, el estudio, el buen Gusto, y las bellas proporciones.

Contribuyó tambien mucho á la total ruina del arte la translacion de la silla Imperial de Roma á Constantinopla, y la division del Imperio en oriental y occiden-

tal. En los países incultos y remotos, como la Francia y la Alemania, no siendo ni menos conocidos los principios de la Arquitectura Griega, no era posible que se introduxese el buen Gusto; y así solamente tuvieron alguna idea del arte de fabricar. Quizás por medio de la Religión, y de algunos fugitivos Monges Griegos, se comunicó á dichas naciones algun conocimiento de los edificios de Constantinopla; segun el qual, ayudándose con las puras reglas del mecanismo de construir, fabricaron algunos templos; hasta que por fin, llevando adelante el mismo sistema, y poniendo el mérito en la dificultad y atrevimiento, produxéron cosas extravagantes y ridículas, totalmente contrarias á la Belleza y á la razon, y se estableció casualmente aquel Gusto de Arquitectura que por abuso se llama Gótico, y que verdaderamente es Tudesco.

Establecido un nuevo Imperio en Alemania, el esplendor de la Corte fué causa de que se propagasen sus modas á las demas naciones; y así el referido Estilo de Arquitectura se fué extendiendo por toda la Europa, y duró hasta que la Italia comenzó á desechar tan bárbaro Gusto. Los Venecianos creo yo que fueron los primeros que en honor de San Marcos edificaron un templo magnífico, valiéndose de un arquitecto Griego, el qual, no obstante que conservó el Estilo bárbaro de su siglo, no es tan extravagante en las proporciones como lo que llamamos puro Gótico. Los arcos y la cúpula tienen algo de grandioso en sus curvas, bien que esten aun muy lejos de la verdadera Belleza.

Ultimamente los Florentinos por medio del Orcaña comenzaron á desechar aquella manera disforme, siendo Brunelleschi el primero que restituyó á las cabezas Italianas el gusto de la Arquitectura Griega. Bramante y San Galo se acercaron un poco mas á él; y á su exemplo otros muchos se dedicaron á estudiar la buena manera. Miguel Angel se aplicó algo al Estilo Griego; pero ha-

llándole tal vez demasiado angosto para su fértil y fogoso ingenio, entró y salió en él con las mas atrevidas y magestuosas ideas. La grandiosa fábrica de San Pedro dió ocasion á su gran talento para desechar y hacer olvidar enteramente las ideas del Estilo Tudesco. Sansovino y Palladio adornaron el Estado de Venecia; y todos estos juntos esparcieron por Italia el buen Gusto con sus obras, y con los libros que publicaron Palladio, Scamozzi, Serlio y Viñola.

Si la Architectura se hubiese podido mantener en el estado que la pusieron aquellos hombres, no habria sido poca fortuna; pero el amor de la novedad, y la ambicion de los artifices en querer ser todos inventores, les hizo luego hallar mil extravagancias y despropósitos. En vez de seguir las ideas de aquellos primeros ingenios que habian sacado el arte del barbarismo, cargaron miembros sobre miembros, interrumpiendo los mas esenciales, buscando contornos menudos y ridículos, y perdiendo de vista el buen carácter y las magestuosas proporciones; de manera que los que quedaron amigos de las reglas pasaban por hombres limitados y de ningun talento. Así procedió la Architectura hasta el Bernini, el qual, aunque libre por su carácter, tuvo siempre un Estilo algo mas gracioso y arreglado. Pedro de Cortona fué caprichosísimo, y Boromino extravagante. Despues acá la Architectura no conoce límites, y se cree lícito todo quanto halla exemplo en los referidos profesores, lo qual ha producido una infinidad de invenciones increíbles, algunas de ellas ingeniosas; pero ninguna obra sólidamente bella.

# NOTICIAS

## DE LA VIDA Y OBRAS

### DE ANTONIO ALEGRI,

#### LLAMADO EL CORREGIO.

POR DON ANTONIO RAFAEL MENGES.

---

#### EL EDITOR.

*Compuso Menges en Florencia estas Memorias sobre CORREGIO para darlas á los que hacian la Coleccion de las Vidas de los Pintores de todas las escuelas ; pero no las publicáron , contentándose con sacar de ellas el artículo tan diminuto que se lee en su obra.*

*El principal fin de Menges , despues de dar á conocer mejor que lo ha sido hasta aquí en que consiste el mérito del gran CORREGIO , fué suplir lo que falta en la Vida que de él escribió Vasari , y corregir sus equivocaciones. Sin embargo de que muchos han creído que Vasari no escribió aquella Vida con toda la instruccion é imparcialidad necesarias , Menges , que lo pensaba así , no quiso meterse demasiado en esta qüestion ; y con su moderacion ordinaria , se limitó á aclarar bien los hechos sobre que se establece la reputacion de CORREGIO , sin entrar en disputas , ni chocar la opinion y el partido de los que hacen empeño nacional en sostener á Vasari.*

Son muy confusas las noticias que tenemos de la Vida de CORREGIO: Algunos dicen que nació el año de 1490, y otros, con mas fundamento, quatro años despues, en Corregio, ó en una casería cerca de allí. Su verdadero nombre era Antonio Alegri; pero él se firmaba y ponía en sus quadros *Laeti*, latinizando su apellido; y no obstante eso, siempre ha sido, y aun hoy lo es, mas conocido por el nombre de su patria Corregio. Dexando aparte quienes hayan sido sus padres, consta solamente que fué dos veces casado, y que de ambas mugeres tuvo hijos. De la primera nació en Corregio Pompeyo, ó como otros le llaman Pomponio; y en Parma una hija el año de 1524, y otra el de 1526. El año siguiente tuvo la tercera hija de la segunda muger.

Sobre el año de su muerte ha habido tambien dudas; pero consta que murió á 5 de Marzo de 1534, de edad de 40 años. Algunos quieren que fuese pobrísimo y de baxa extraccion, y otros que rico y de familia noble, y que dexase muy buena herencia á su hijo Pompeyo; pero ni de lo uno ni de lo otro hemos visto hasta ahora monumentos que nos convenzan. Yo creo que los dos extremos son igualmente falsos, y que fué rico á proporcion del pais donde vivia, y del poco dinero que allí corría en aquel tiempo, como se infiere de la especie de moneda con que sabemos le pagaban sus obras. Los autores que han escrito su Vida le habrán comparado con los Pintores que vivian en las cortes grandes, y ciudades ricas, como Roma, Venecia y Florencia; y habrán tenido razon de compadecer la suerte de Corregio, considerando su gran mérito. Esto, sin embargo, no prueba que no pudiese tener haciendas, y vivir en una filosófica felicidad, contentándose con hacer una vida simple, é igual á la de sus conciudadanos, aspirando á ser mejor, y no mas rico que ellos. Lo cierto es que en sus obras

no se ve señal alguna de aquella economía ni avaricia que se observa en otros Pintores pobres y deseosos de enriquecerse ; pues sus quadros estan pintados en tablas muy buenas , en cobre , ó en tela muy fina , y retocados varias veces con mucho cuidado y estudio. Los colores que usaba son de los mas finos y dificiles de practicar. Empleaba el ultramar con profusion en los ropages , carnes y campos , empastándolo todo mucho ; cosa que no se ve en ningun otro Pintor. Sus lacas eran de primera calidad , pues vemos que se han conservado hasta nuestros dias ; y sus verdes tampoco se halla que ninguno los haya usado mejores.

En fin , poco importa que Corregio fuese pobre ó rico. Lo que de sus obras se arguye con evidencia es que su educacion debió ser muy buena : y parece muy verisimil lo que cuenta el Padre Orlandi , esto es , que Corregio estudió la Filosofia , las Matemáticas , la Pintura , Arquitectura , Escultura , y toda suerte de erudicion , para lo qual conversó con todos los mas famosos profesores de su tiempo. De hecho en sus principales obras se descubre un modo de pensar muy erudito , y aun poético , como por exemplo en el quadro de la educacion del Amor , donde representó á Venus con alas y con el arco , para dar á entender , que la madre del Amor , que mueve los corazones , tiene origen celestial : y las mismas graciosas alegorias se hallan en todas sus demas composiciones , como lo iremos viendo en la descripcion de sus quadros.

Habia en aquel tiempo en Módena una Academia de Pintura y Escultura , segun cuenta Vedriani , la qual habia producido algunos buenos artífices , y entre ellos á Francisco Bianchi , llamado por sobrenombre el *Frari* , y á Pelegrino Munari , conocido por el *Pelegrino de Módena*. Corregio comenzó á aprender la Pintura con el sobredicho Bianchi ; y despues pasó á estudiar con Andres

Mantegna. También debió de estudiar la Arquitectura, segun se colige de sus obras, en cuya arte adquirió un gusto muy bello y grandioso: y siguiendo la laudable costumbre de aquel tiempo, se aplicó también á la Escultura. Yo no sé si llegó á manejar el cincel en el mármol; pero es cierto que trabajó de plástica ó de estuco, pues se conserva todavía en Módena en la Iglesia de Santa Margarita un Descendimiento de Antonio Begarelli, Escultor Modenés, grande amigo de Corregio, en que hay tres figuras de mano de este. Lo que no se sabe de cierto es si Begarelli aprendió la Escultura de Corregio, ó este de aquel, ó si la estudiaron juntos; pero es seguro que esta fué una de las mejores obras de Begarelli, el qual hizo despues otras muchas solo hasta el año 1555. Escribe el citado Vedriani que Begarelli ayudó á Corregio haciéndole los modelos para la célebre obra de la cúpula de Parma: de que se infiere que nuestro Pintor estaba lejos de ser tan pobre como pretenden, pues daba que trabajar, y pagaba un Escultor que en aquel tiempo tenia la primera reputacion en Lombardía, y de quien Miguel Angel hacia mucho caso. No por esto pretendo que Corregio haya sido muy rico: cada uno piense lo que quiera; pero lo cierto es que no conozco en el dia ningun Pintor que se halle en estado de pagar un buen Escultor que le haga los modelos necesarios para una obra tan vasta como aquella de Parma.

Son muy raras las pinturas en que Corregio puso su nombre, y el tiempo en que las hizo; y así es muy difícil fixar la época en que comenzó á dar obras al público, ni el Estilo de las primcras. Entre los quadros suyos que de Módena pasaron á Dresde, solo hay uno con su firma, pero sin data, en el qual se distingue el Estilo de sus maestros, como diré mas adelante. Tampoco tenemos alguna obra considerable de donde poder indagar por qué camino abandonó la manera seca de



sus maestros , y adquirió aquel grandioso y precioso estilo que siguió después.

Ya que nadie nos ha dexado escrito cómo hizo Corregio sus estudios , ni por qué medios se adelantó tanto en la profesion , permítaseme hacer sobre ello algunas conjeturas.

Sabemos que Pelegrino Munari , oyendo la fama que se adquiria Rafael , se propuso venir á estudiar con él , y que abandonando su patria , se vino á Roma. Quando Pelegrino tomó esta resolucion , Corregio estudiaba tambien en Módena , y debía oir las mismas alabanzas de Rafael y de Miguel Angel . ¿ Diremos , pues , que fuese menos estudioso , y menos amante del arte y de la gloria que Pelegrino ? No podrá decirlo quien haya observado las obras de un artífice que desde sus primeros principios era ya superior á sus maestros ; que imaginó hacer una mutacion tan rápida de su primero á su segundo Estilo : y que no contento con ser ya igual á muchos hombres grandes , y superior á quantos habia en su patria , abandonó sin embargo aquel Estilo , y emprendió , por medio de nuevos estudios , y de la mas profunda meditacion , mudar quasi el arte de la Pintura. Esto supuesto , yo me inclino á creer que Corregio vino á Roma , y que vió y estudió las obras de Rafael , y aun mas las de Buonarrota ; pero que siendo de un carácter dulce y modesto , y ocupándose únicamente en el estudio de su arte , huiria de las diversiones que procuran las compañías , y de hacerse conocer de los demas Pintores ; y que por consiguiente no se sujetó al Estilo de ninguno , ni se hizo imitador de nadie ; sino que tomó lo bello que descubrió en cada uno.

Alguno me dirá que no se sabe que Corregio viniese jamas á Roma ; pero yo responderé que el no saberlo no prueba que no hubiese venido ; pues freqüentemente vemos que de muchos hombres no se sabe lo que han hecho

hasta que han adquirido cierta reputacion; y por lo comun solo se suelen conocer en Roma los Pintores que trabajan en esta capital, y no los que como forasteros, y con el solo fin de estudiar, vienen aquí. Es probable que Corregio fuese de este número, como yo me inclino á creerlo, y ademas tengo otras razones que diré adelante.

Me parece increíble que Corregio no fuese estimado en su patria y en los países vecinos, como algunos quieren darnos á entender; pues vemos que á él se encargaban las obras mas importantes de su tiempo. La primera cúpula que se ha pintado fué la de San Juan de Parma, y fué Corregio el Pintor que la finalizó el año de 1522. La segunda fué la de aquella Catedral, y tambien la pintó él mismo el año 1530: de que se infiere que era reputado por el primer Pintor, pues se le encargaban las mayores obras; y si no se hubiera hecho mucho honor con la primera, no es regular que le hubiesen encargado la segunda, y habrian buscado otro Pintor; pues no faltaban entonces en Venecia hombres de gran mérito, y aun en la misma Lombardia. A esto se añade lo que dice Ruta, que quando Corregio acabó la sobredicha cúpula se le dió el resto de su precio, que fuéron ciento y setenta escudos de oro, en moneda de cobre: que habiendo llevado esta suma acuestas á su patria, se acaloró, y le resultó la enfermedad de que murió de quarenta años y siete meses; y que fué enterrado en el claustro del convento de San Francisco. Segun esta noticia el precio que se le dió por pintar la cúpula debió ser mucho mayor que este resto; porque en una obra tan grande como aquella era regular, y quasi necesario, haberle suministrado otras varias cantidades en el curso de ella. Siendo esto así, no pudo ser tan mal pagado Corregio, como tambien quieren decirnos, si se consideran el tiempo, el país, y el valor que entonces tenia la moneda, y si se coteja con lo que diéron á Rafael (que fué el Pintor

mas bien pagado de su siglo) por las estancias del Vaticano, que fué mil y doscientos escudos de oro por cada una.

A esto se puede juntar lo que dice Vasari, y es, que queriendo el Duque Federico de Mantua regalar dos quadros á Carlos V con motivo de su coronacion, que se hizo en Bolonia el año de 1530, escogió á Corregio para que los pintase. Siendo esto así, no podia menos de ser un profesor muy estimado, quando el Duque, que era Príncipe muy instruido, le prefirió á un Julio Romano que tenia á su servicio, y quando sabia que el Emperador tenia á su disposicion á Ticiano: lo que arguye, que queriendo dar mas precio á su regalo, eligió á Corregio para satisfacer mejor al gusto de aquel Monarca.

De todo lo dicho se concluye, que aunque las noticias de la vida de Corregio sean tan inciertas y confusas, se puede asegurar con todo eso que tuvo una óptima educacion, que aprendió todo quanto convenia aprender para su profesion, y que sus quadros son producciones de un espíritu elevado, delicado, é instruido; pues quien sepa el arte, ó quien la conozca no mas, no podrá dexar de convenir en que sin las referidas qualidades era imposible que Corregio hubiese hecho obras tan insignes. Si no fué rico, tuvo seguramente un pecho muy generoso para pintar con tan poca economía como pintó: y tambien me parece cosa demostrada que llegó á ser muy estimado y honrado. En fin, importa muy poco que fuese noble ó plebeyo, rico ó pobre, quando consta que fué un gran Pintor, y que con sus obras nos enseña, é incita á seguirle. Para esto he juntado todas las noticias que he podido de sus pinturas que voy á describir; y aunque tal vez habrá otras que yo no sé, bastarán estas para dar idea de lo maravilloso de aquel talento, que en tan corta vida supo hacer tantas obras con tal estudio, amor, y delicadeza, y tan acabadas; pues solo para pensarlas con tanta

meditacion parece que no bastaba el tiempo que vivió.

En Francia habia algunos quadros del mas bello estilo de Corregio, y entre ellos los dos que el Duque de Mantua regaló á Carlos V, los quales compró el Duque de Orleans de los herederos del Duque de Braciano, y representan una Leda y una Dánae. Dicho Emperador llevó estos quadros á Praga, y los colocó en aquel palacio, donde estuviéron hasta la famosa guerra de treinta años, quando baxo Gustavo Adolfo fué sitiada y saqueada aquella ciudad por los Suecos, que tomaron estos quadros, y los lleváron á Stokolmo. Muerto aquel Rey, quedáron desconocidos en la menor edad de la Reyna Cristina; hasta que un Embaxador, que sabia la historia de aquellas pinturas, preguntó por ellas: con cuyo motivo se buscáron, y halláron que servian para tapar un hueco de una caballeriza, habiendo puesto los lienzos en dos bastidores para aquel fin. Hallados que fuéron se acomodáron como se pudo, y aquella Reyna los estimó como merecian; y habiendo renunciado el Reyno, y venido á establecerse en Roma, los traxo consigo como cosas preciosísimas, y obtuvo del Papa licencia preventiva para que se pudiesen extraer de aquel Estado siempre que ocurriese. Despues de la muerte de Cristina paráron dichos quadros, entre otras muchas alhajas preciosas que fuéron suyas, en poder de Don Livio Odescalchi. Aquel Caballero las tuvo en mucha estimacion mientras vivió; pero sus herederos las vendiéron, comprando las estatuas Felipe V, Rey de España, y las pinturas el Duque de Orleans, Regente de Francia: del qual viniéron á manos del padre del actual Duque, que por principios de rigorismo las hizo despedazar en su presencia, para que no le engañasen, y al mismo tiempo hizo quemar la cabeza de la Io (otro quadro de Corregio), porque le parecia la mas expresiva. Carlos Coypel, primer Pintor del Rey de Francia, recogió los pedazos de lo restante de es-

ta figura ; y muerto este , otro Pintor Frances la hizo nueva cabeza. En esta disposicion adquirió el quadro un Asentista general , de quien le compró el Rey de Prusia por un crecido precio. Dicen que la Leda tuvo la misma suerte que la Io ; y si la Dánae se conserva todavía , está tan escondida , que no sé que nadie haya llegado á verla.

El quadro de la Leda es mas una alegoría que una fábula. La figura principal representa una muger con un cisne entre las piernas , que con el pico parece que se quiere acercar á su boca. Está asentada junto al agua , en que tiene puesto un pie. Como la fábula supone que Júpiter se transformó en cisne para gozar de Leda , este quadro se ha llamado siempre de su nombre. Mas allá de esta figura se ve una muchacha todavía no formada , que con ayre de inocencia se procura defender de otro cisne que la acomete metido en el agua , donde la muchacha tiene tambien las piernas. Al lado de esta hay otra jóven , ya muger formada , que se hace vestir de una criada , y mira con atencion otro cisne que vuela , mostrando alegría y satisfaccion en el semblante ; y parece que ha partido el ave de donde ella está. Mas allá se ve una media figura de muger un poco adelantada en años , vestida , y con semblante un poco triste , que con la accion muestra dolor. A la otra parte de la figura principal hay un Cupido grande , que con mucha gracia toca una lira hecha á la antigua , y dos Amorcitos que con varios cuernos han hecho un instrumento que estan tocando. Todo se ve expresado con aquella Gracia de que solo Corregio era capaz. El campo es un selva de frondosos árboles de varias especies , ocupando la parte anterior un pequeño lago de agua pura que parece un cristal , el que se va extendiendo hácia la parte del quadro donde estan las mugeres que he dicho. Todo es amenísimo , y representa una poesía pintada , que tie-

ne por objeto los varios casos del amor <sup>60</sup>.

El otro quadro de la Dánae representa claramente aquella fábula, pero con espíritu verdaderamente poético. Se ve aquella doncella graciosamente echada sobre el lecho. Un Cupido grande, ó llamémosle Hime-neo, sostiene con una mano la orilla de la cubierta ó sábana que la cubre el medio cuerpo, donde recibe la lluvia de oro en que se transforma Júpiter; y con la otra mano le muestra la belleza de aquellas gotas, que ella mira con complacencia y gusto muy expresivo. A los pies de la cama hay dos Amorcitos en pie, que jugando, ensaya el uno de ellos en una piedra de toque el valor de una de aquellas gotas, y el otro la punta de una saeta; y este parece de carácter mucho mas robusto que el otro, para mostrar, sin duda, que el amor proviene de la flecha, y su ruina del oro. Este quadro es todo Gracia: el Hime-neo tiene la fisionomía mas feliz que se puede imaginar, y toda la figura está diseñada con tal elegancia, que ningún moderno ha pasado mas allá. El claroscuro sorprende, y no obstante que el cuerpo está en parte poco iluminado, queda tan claro y reflexado, que no se conoce que aquel cuerpo esté á la sombra, la qual sin embargo es fuerte; pero esto mismo da mayor relieve á los muslos que reciben la luz, en especial el izquierdo, que hace parecer la figura separada del quadro. La cabeza de la Dánae está hecha imitando la de la Venus de Médicis, y tiene la misma cabellera. Corregio añadió solamente la expresion necesaria al asunto, y un carácter un poco mas jóven <sup>61</sup>.

El quadro de la Io es bellissimo, y la figura está representada de espaldas, para evitar lo demasiado escandaloso del acto, si se viese de cara; y como representa

(1) Ademas de las muchas copias que hay de este quadro, está muy bien grabado por Du-Change.

(2) Tambien le grabó el mismo Du-Change.

á Júpiter transformado en nube, de qualquiera otra manera habria quitado toda la Gracia á la figura; por lo que no es posible pensar mejor un asunto semejante. No digo nada de la expresion, porque si tiene algún defecto es el de ser demasiado perfecta y significativa, pues así en la cabeza como en las espaldas, en una mano y en los pies, que son las partes que se ven, no se puede expresar con mas calor aquel acto lascivo. Despues de haber desempeñado Corregio las partes de Pintor, añadió las de Poeta, figurando en el campo un ciervo, que en acto de beber, muestra toda el ansia de satisfacer la sed, y el ardor del amor.

De este quadro hay una repeticion en la galería de Viena, al qual acompaña otro de la misma grandeza, en que Corregio representó el rapto de Ganimedes: obra llena de Gracia, con un bello pais en el fondo, que expreme los objetos como si se vieran desde un alto monte. Allí se ve el perro de Ganimedes, que verdaderamente parece que se estira en el acto de querer seguir con ansia á su amo.

En la misma herencia de Don Livio Odescalchi habia un Cupido visto de espaldas, de edad juvenil, que está haciendo un arco de un pedazo de caña apoyándola sobre dos libros. Detras se ven dos niños de medias figuras que estan como luchando: el uno de ellos rie, y el otro llora; y parece que representan el amor feliz, y el desgraciado. Todos estos quadros estaban en la galería del Duque de Orleans, y provenian de la referida herencia Odescalchi: y ademas habia otro, que por ser en todo semejante á uno que he de describir despues, dexo de hablar de él ahora, diciendo solamente que representa á Venus, con Mercurio, que enseña á leer á Cupido.

El Rey de Francia posee otro quadro que representa el desposorio de Santa Catalina, de poco mas de medias figuras del natural, con un San Sebastian, y el martirio

de estos dos Santos á lo lejos. Esta pintura ha sido siempre muy estimada, como se dexa conocer por las muchas copias que se han hecho de ella, y algunas por Pintores famosos. La regaló, con las otras dos de que voy á hablar; el Cardenal Antonio Barbarini al Cardenal Mazari-ni, y tienen la particularidad de estar pintadas al temple en tela, siendo las figuras de quatro palmos de alto. Ambas contienen asuntos simbólicos ó poéticos, representando la una la Virtud, y la otra el Vicio. En la primera se figura la Virtud sentada y armada. Al un lado tiene una figura que representa juntamente las quatro Virtudes Cardinales, con sus símbolos del freno, la espada, la piel de leon, y una sierpecilla enlazada en los cabellos. A la parte opuesta hay otra figura que con un compas en una mano mide un globo, y con la otra señala el cielo, por medio de la qual quiso significar las Ciencias; esto es, el conocimiento de las cosas celestes y terrestres. Encima vuelan algunas figuritas de jóvenes, una de las cuales parece la Victoria que corona á la Virtud, y otra la Fama que la hace conocer. Todas las cabezas son maravillosas por la Gracia, y lo mismo todos los movimientos de las figuras. De este mismo quadro hay una repeticion no concluida en la galería del Príncipe Doria en Roma. El quadro compañero de este representa al hombre vicioso atormentado de sus pasiones, halagado del placer, aprisionado por la costumbre, y arrepentido por la conciencia <sup>(1)</sup>.

En Roma hubo otro quadro octangular, donde Corregio repitió las dos figuras de la Ciencia y de la Virtud que contiene el quadro penúltimo que he descrito. En medio pintó un escudo de armas con algunas estrellas, y despues hizo encima una especie de campo; pero no dexaba de conocerse lo que habia pintado antes. Este

(1) Grabó estos dos quadros Picart el Romano, y dan suficiente idea de los originales.



quadro fué vendido á un mercader de Berlin, adonde fué á parar.

He oido que en la dicha galería del Duque de Orleans hay un quadrito, que dicen sirvió de muestra en una hostería, en que hay pintado un arriero con sus mulas, y que es seguramente de Corregio.

La primera obra que este grande hombre pintó en Parma fué á fresco la cúpula de la Iglesia de San Juan de Padres Benitos, y las quatro pechinas, y asimismo la tribuna sobre el altar mayor. La cúpula no tiene linterna, esto es, abertura en el centro, ni ventana alguna á los lados. Representa en medio á Christo en su gloria suspendido en el ayre; con los doce Apóstoles debaxo sentados sobre nubes. A estos los representó desnudos, y con un Estilo tan grandioso que pasa la imaginacion; y no obstante eso las formas son hermosísimas, y sirvieron de modelo á los Caracis, y en particular á Ludóvico, en cuyas obras se conoce que se propuso imitarlas. Quien exámine con cuidado esta pintura se inclinará á creer que Corregio vió las obras de Miguel Angel.

En las pechinas representó los quatro Evangelistas, con los quatro Doctores de la Iglesia, en los quales parece quiso seguir un Estilo semejante al de Rafael, como se conoce en la simplicidad de los vestidos, y en las posturas y acciones, habiendo empleado la misma del Sócrates de la escuela de Atenas, y la de uno de los oyentes de la predicacion de San Pablo al Areópago, que está en uno de los tapices de Rafael. Los que quieran asegurarse de esto, y no puedan ver las pinturas, podrán satisfacerse viendo las estampas de ellas grabadas por Giovani. Mucho mas parece de Estilo Rafaelesco un San Juan que pintó Corregio á fresco sobre la puerta de la sacristia de esta misma Iglesia, particularmente en el carácter de la cabeza, la qual, si se hallase sola sobre una pared, qualquiera la tomaria por de Rafael mas que de Corregio.

La tribuna que he dicho pintó Corregio en la Iglesia de San Juan fué derribada quando los Monges alargaron el coro; pero hallándose entonces en Parma Anibal Caraci, se valiéron de él para sacar copias de todo con las mismas medidas; y acabada la nueva tribuna, la biciéron pintar por ellas á Cesar Aretuci. La Casa Farnese compró las copias de Caraci; y hoy estan en el Museo de Capodimonte en Nápoles. El grupo principal que representa nuestra Señora coronándola Jesu-Christo, fué aserrado de la pared, y se conserva en la librería del Señor Infante Duque de Parma. Otros pedazos paran en manos de diversos particulares, y de ellos hay tres en Roma en casa del Marques Rondanini, los quales llenan de maravilla á quien los mira de cerca, considerando con qué excelencia y facilidad estan executados. Esta obra, segun Ruta, fué concluida el año 1522.

En la misma Iglesia se admiran dos quadros de Corregio, que estan á los dos lados de la quinta capilla á mano derecha. El que está colocado mirando al altar representa el martirio de San Plácido y Santa Flavia con otros Santos. Aunque todo el quadro es bellissimo, llama la atencion particularmente la expresion de la cabeza de la Santa; pues mientras el verdugo la traspasa el pecho con un estoque, mira ella tan amorosamente al Cielo, que muestra cuidarse poco del martirio. En el quadro de enfrente está Jesu-Christo muerto, con la Virgen desmayada sostenida por San Juan (la qual se ve que padece todos los afanes de la muerte), y la Magdalena llorando á los pies del Señor con una expresion que no se puede ver cosa mas bella. Estos dos quadros estan pintados en tela gruesa de servilletas, y son de bellissimo colorido, muy empastados, de gran fuerza, y parecen hechos despues que la cúpula, porque son de un Estilo mas delicado, bien que no tan acabados como otras obras del mismo Corregio que hay en Parma. Sin embargo Anibal Caraci

hacia gran caso del último de estos dos quadros, porque en quantos él hizo de aquel asunto tomó la misma invención; y en general parece se aplicó mas al Estilo de esta obra, que no al mas sublime que usó Corregio en otras. Es natural que lo hiciese porque esta era mas fácil de imitar; però es un poco pálida y hosca.

En la Iglesia que fué de Padres Roquetinos, en la primera capilla, entrando á mano izquierda, hay el quadro del altar pintado en tabla por Corregio de la mas bella y acabada manera. Representa el viage de Egipto; y como la Virgen tiene en la mano una escudilla, es conocido el quadro por la Virgen de la escudilla. Corregio solia emplear ideas poéticas, tanto en los asuntos sagrados, como en los profanos; y así hizo en este quadro una figura que no es de Angel, la qual vierte en la taza ó escudilla que tiene la Virgen el agua de un vaso. Parece que así quiso personificar la fuente, á la manera que los antiguos figuraban las fuentes y rios; pero sin hacer una Ninfa, ni otra cosa profana. En el último plano del quadro, y en el lugar mas apartado hay un Angel que parece está atando el jumentillo, con tal expresion y gracia, que tal vez es demasiada para aquel ministerio <sup>61</sup>.

En la Iglesia de la Anunciacion de la misma ciudad, al lado izquierdo entrando, hay pintado á fresco el misterio de la Encarnacion; però está muy maltratado, por razon de que le pinté en otro sitio, y habiéndose demolido la pared, fué transportado adonde está ahora; y en semejantes casos sucede siempre que con el nuevo húmedo y sales de la cal se forma sobre las pinturas á fresco una especie de tártaro que las cubre, y hace parecer borradas.

(1) Un aprendiz de Pintor Español arruinó este prodigioso quadro; pues habiendo obtenido por empeño licencia para copiarle habrá trece años, le dió tan bárbara lavadura, que apenas dexó color sobre la tabla.

En la Iglesia de la Virgen de la Escala hay de Corregio el quadro á fresco de la Virgen con el Niño en brazos, de media figura, però muy ahumado, y quasi perdido.

El célebre quadro de Corregio que hoy se admira en la Acadèmia de Parma estaba en la Iglesia de San Antonio del Fuego. El elogio que hizo de él Anibal Caracci, que se puede leer en una Carta suya impresa entre las Pictóricas que publicó Monseñor Botari, deberia bastar, por ser de un Pintor tan inteligente; pero la obra en sí mueve de modo á quien la mira, que no es posible dexar de hablar de ella con particular afecto. Este quadro, pues, fué hecho, como otros muchos, á devocion de algúno que quiso vários Santos juntos sin que formen una historia ó asunto particular. No por esto se deben acusar de anacronismo los Pintores ni los aficionados; porque tales pinturas se supone que representan especie de visiones espirituales, en que místicamente se juntan varios Santos, con quienes el que manda hacer la obra tiene particular devocion. Así en este quadro está representada con suma excelencia la Virgen Santísima con el Niño: á un lado San Gerónimo con un libro, como si presentase á Jesus sus escritos; y entre este Santo y el Niño hay un Angel en acto de señalar en dicho libro algun paso de la Escritura, y habla con San Gerónimo muy risueño. La figura de este santo Doctor está desnuda, á excepcion de una especie de faja morada, y un paño roxo que le cubren un poco; però dexan ver las espaldas, el brazo derecho y la pierna. Todo ello es bellísimo, perfectamente diseñado, con inteligencia de la Anatomía, y de un colorido maravilloso. A la parte opuesta se ve la Magdalena, que con la mano derecha toma el pie izquierdo del Niño, que parece quiere besar, volviendo la cara como para acariciarle con tanta gracia, que solo Corregio era capaz de imaginarla. Detras de la Magdalena hay otro Angel oliendo un vaso, para significar

la ofrenda del ungüento de la Magdalena á Christo. Entre las bellas pinturas de Corregio esta es quasi la mas bella; y solo se le pueden comparar la Magdalena pequeña, y la famosa Noche, de que hablaremos mas adelante. En quanto á la manera con que está executada, es de notar que tiene un empasto y una grosez de color que no se ve en ninguna otra, y al mismo tiempo se advierte una limpieza, que es muy difícil de conservar usando tanto color. Pero lo mas dificultoso en este género de pintura tan empastada es la variedad de las tintas, y el ver que parece que los colores no se han puesto con los pinceles, sino como si los hubiesen derretido á manera de cera en el fuego. Aunque el todo de este quadro es maravilloso, la cabeza de la Magdalena excede en belleza á lo restante, y se puede decir que el que no la ha visto no sabe adonde puede llegar el arte de la Pintura; pues en ella se halla la precision y expresion de Rafael, las tintas de Ticiano, el empasto de Giorgion, aquella verdad y característica exáctitud que se ve en las pequeñas variedades de formas y tintas de los retratos de Wan-deyk, lo espacioso de Guido, y lo alegre de Pablo Veronés; pero todo se presenta á la vista con aquella ternura y delicadeza, que solo alcanzó el gran Corregio, y que ningun otro ha llegado á imitar, ni menos á copiar; pues las copias que de este quadro han hecho aun los mayores Pintores son, comparadas al original, como el fuego parangonado al sol.

La cúpula de la Catedral de Parma, en que Corregio representó la Asuncion de la Virgen, es la mas hermosa de todas las cúpulas que se han pintado antes ó despues de aquel profesor; pero ahora está tan ahumada y maltratada que apenas se puede distinguir su excelencia. Su figura es octangular, disminuyéndose los ángulos al paso que se levantan. Es cerrada, sin linterna, y en su lugar está pintado con violento escorzo

Jesu-Christo que viene á encontrar á su Madre. Mas abaxo hay muchos Santos y Santas, todos escorzados maravillosamente, y despues viene el principal grupo de la Asuncion de nuestra Señora, llevada por muchos Angeles, algunos de los quales sostienen sus vestidos, y otros tocan varios instrumentos. Todo esto no ocupa mas que la mitad superior de la cúpula. En la inferior hay ventanas quasi redondas; y por eso Corregio fingió una especie de zócolo que gira al rededor como alejándose, y dexa lugar para que entre las ventanas quepan los Apóstoles que estan puestos á uno y á dos; y no obstante que algunos caen sobre la misma línea de los ángulos, se hallan tan bien colocados y escorzados, que no ofenden nada la vista, y parecen plantados perpendicularmente sobre la cornisa. Sobre dicho zócolo hay repartidos varios jóvenes á manera de Angeles, pero sin alas, que encienden algunos blandones, y otros estan con incensarios y vasos: de manera que todos ellos unen la composicion inferior con la superior, porque son de proporcion menor que los Apóstoles y que la Virgen, formando toda una admirable variedad de grandioso y de ligero. En los quatro ángulos ó pechinas figuró como quatro grandes conchas, que contribuyen mucho al buen efecto, porque suponiendo que la luz viene de la abertura que se finge arriba, y que dexa la parte superior de dichas conchas obscura, ilumina al contrario las figuras, haciendo contraposicion á las sombras del campo. En estos quatro ángulos pintó Corregio quatro Santos protectores de la ciudad, Santo Tomas, San Hilario, San Bernardo y San Juan Bautista, sentados sobre nubes, y acompañados de Angeles, que sostienen, ó juegan con sus atributos. En toda esta obra, y particularmente en las pechinas hay quanta gracia se puede imaginar, y la mayor inteligencia del claroscuro; y si se considera-estar todo pintado á fresco, se aumentará mucho mas la

maravilla. Se sabe que Corregio hizo modelos de relieve de todas las figuras que pintó en esta cúpula, y que para ello le asistió su amigo Begarelli: único medio con que se podia executar aquella obra con la perfeccion que está executada. Fué la última que pintó, y la que mayormente le caracteriza por el profesor mas singular que ha existido.

En Módena hubo en otro tiempo tesoros del Corregio; pero pasaron á Dresde quando el difunto Duque de Módena vendió todas las mejores pinturas de su galeria al Rey de Polonia Augusto III, que le compró cien quadros por el precio de ciento y treinta mil cequines hechos acuar de propósito en Venecia.

Entre ellos habia seis de Corregio. Los cinco son de los mas bellos que hizo; y el sexto, sin embargo de ser inferior, es precioso, porque nos hace ver en qué estado se hallaba la Pintura quando aquel profesor vino al mundo. Es una tabla grande con figuras de tamaño del natural, que representan á la Virgen con el Niño, sentada sobre una especie de trono en medio de un cuerpo de Arquitectura de orden Jónico, y de carácter bastante grandioso, que finge un arco detras de la Virgen, donde hay un poco de gloria, con cabezas de niños, y dos de ellos enteros figurando Angeles, pero todos sin alas. De la una parte estan San Juan Bautista y Santa Catalina, y de la otra San Francisco y San Antonio de Padua. Esta obra subsiste muy conservada, y es de mucha fuerza; y aunque tiene un poco de dureza en los contornos, es no obstante morbida y bien pintada en las partes interiores de las figuras. El colorido es verdadero y xugoso, de un Estilo medio entre el de Pedro Perugino, y Leonardo de Vinci; y en particular la cabeza de la Virgen se acerca mucho al Estilo y carácter de este último, especialmente en aquel risito de la boca y mexillas. Los pliegues tienen algo del Estilo de Manteña, esto es, de aquel modo de

fáxar los miembros ; pero son menos secos y mas grandiosos. La composicion está hecha con todas las buenas razones de variedad y contraste ; y en suma , si Corregio se hubiese mantenido en este Estilo , le bastaba para igualarse en mérito á Guirlandayo , Bellino , Mantegna y Perugino ; pero los oscureció á todos con el nuevo Gusto con que perfeccionó el arte.

Parece que Corregio no abandonó su primer Estilo seco poco á poco y por grados , sino que en un instante saltó de él al perfecto ; pero yo no sé con certeza en qué consistió esto , y las conjeturas que he formado las expondré en otro lugar.

En la misma coleccion hay un retrato de media figura pintada en tabla de un hombre que tiene un libro en la mano. Mientras estuvo en Módena este retrato se conocia por el Médico de Corregio. El colorido y el empasto son muy bellos ; pero me inclino á creer que fué pintado contemporáneamente á la cúpula de San Juan , quando el autor no habia aun hecho todo el estudio que hizo despues en las formas menores , y en la variedad de tintas. Para dar una idea del Estilo de este quadro , yo le compararia al de Giorgion , pero mas pálido , y de menos buen color ; bien que de igual empasto , y un poco mas limpio.

El tercer quadro que hay en la galería de Saxonia se conoce por el San Jorge , y en él se ve la grande aplicacion y estudio con que Corregio trabajaba para adelantar siempre mas y mas en el arte. Esta obra se hizo para la cofradía de San Pedro Mártir de Módena , segun dice Vasari , y tenia un cuerpo de Arquitectura pintado en la pared al rededor del quadro , como lo demuestra el diseño original que poseia en París el señor Pedro Mariete. Es obra extraordinariamente acabada , y de gran morbidez y empasto , y el todo de ella gustosísimo. Su composicion está toda interrumpida : las figuras tie-



nen muy bellos movimientos, y el diseño es de carácter grandioso. Los ropages son muy estudiados, y todo está executado con grande amor. Se conoce que Corregio tomó todas las partes del natural, y que ademas las puso en modelos, y que copió de ellos los partidos que eligió del claroscuro, lo qual se manifiesta mas particularmente en los niños que juegan con el yelmo de San Jorge, porque haciéndoles sombra el Santo, tienen todos aquellos accidentes de luz que solamente por medio de modelos se pueden observar; no siendo posible conseguir que unos niños se esten quietos todo el tiempo necesario para la observacion; por lo que me confirmo en el dictámen de que Corregio antes de hacer esta obra se aplicó á modelar. En este quadro está la Virgen sentada sobre una especie de trono ó pedestal sostenido de dos muchachos fingidos de oro, y á los lados se ven los quatro Santos Jorge, Bautista, Geminiano, y Pedro Mártir: este último en acto de interceder por los devotos. San Geminiano presenta al Niño Jesus un modelo de Iglesia, sostenido por un muchacho de belleza divina; y el Niño Jesus muestra aceptar el presente extendiendo los brazos para recibirle. La gracia y dulzura con que está pensado, dibuxado y pintado el Niño no se puede explicar. Hacia la parte de adelante del quadro está San Juan Bautista representado de una edad como de 17 ó 18 años, que supongo lo hizo así Corregio para dar mas gracia á la composicion contraponiendo los caracteres de las figuras. Esta del San Juan se ve diseñada con una inteligencia maravillosa del desnudo. La Anatomía está bien estudiada y expresada con aquella gracia que solamente se halla en Corregio. Tiene la cabeza vuelta al pueblo, señalando con la mano derecha á Jesu-Christo, y parece que se le oye decir: *Ecce Agnus Dei*. Un poco mas adelante, y medio vuelto de espaldas está San Jorge, figura del mas bello y grandioso Estilo que se

puede imaginar en un carácter heroyco. Delante hay un niño que tiene en la mano la espada del Santo, y no se le ven las puntas de los pies, por suponerse que las oculta el altar.

El otro quadro que sigue á este se conoce por el nombre de San Sebastian; y no obstante que el de San Jorge sea tan maravilloso, muchos inteligentes hallan en la composicion de este algo de mejor, por acercarse mas al Estilo moderno. Lo cierto es que hay pocas obras de Corregio (exceptuada la famosa Noche), que hagan tanto efecto como esta. Es probable que se hizo por algun voto de la ciudad de Módena en tiempo de peste; pero no sabemos de qué Iglesia le sacó alguno de sus Duques para ponerle en su galería. Se sabe solamente que estaba en ella mucho antes que el de San Jorge.

Representa la Virgen en una gloria entre nubes, con el Niño en los brazos, rodeada del sol, y de diversos Angeles. En tierra estan San Geminiano, San Roque y San Sebastian. El efecto que produce este quadro es admirable, y hace ver en qué sublime grado poseia Corregio el arte del claroscuro, y la disposicion de los colores. Lo primero que sorprende al que le mira es la luz de la gloria, que efectivamente parece un sol; y al mismo tiempo es de un color amarillo poco claro, que al borde del quadro se hace mas hosco. La Virgen y el Niño parece que se salen de aquel cuerpo de luz como si fuese de un fondo obscuro. Tiene la Virgen vestido roxo muy encendido, como si estuviera cubierto de laca, y el manto es azul subido. Las carnes de la Madre y del Hijo son un poco apagadas de luz: lo qual sirve infinito para el buen efecto, porque mantiene el grupo en su verdadera distancia. Los dos Angeles que estan al lado se oponen al campo claro con menos fuerza, y campean sobre nubes muy oscuras; con lo que se aumenta mucho la gracia de estos Angeles, y de otros varios que apuntan

entre las mismas nubes. De los dos Angeles del trono el uno parece que habla con San Roque, y el otro con San Sebastian, como indicándoles que se debe recurrir á Jesus: quien con la accion de la mano da á entender que acepta la súplica.

Debaxo de esta gloria hay un montecillo, cuyo color se une con el de las nubes, y no dexan mas que un pequeño rompimiento, por donde se descubre un poco de pais. A la parte izquierda sobre San Roque la obscuridad de las nubes y del monte hace campo á las figuras: debaxo de las quales está en el primer lugar San Geminiano, que con la capa de oro, forrada de un bellissimo verde, y con el alba blanca forma el punto principal de luz; pero como este y los demas son pequeños, traen adelante los objetos, sin perjudicar á la masa del claro de la gloria.

En la otra banda se ve á San Sebastian en pie atado á un árbol en acto de interceder por los apestados. Está desnudo menos la cintura; y con sus tintas une maravillosamente la parte inferior á la superior de la composicion. Al lado de San Geminiano está San Roque sentado, apoyando el brazo derecho y la cabeza al monte, como abandonado, y enfermo de peste. En la parte que cae sobre este Santo hacen sombra las nubes; pero todas con luz reflexada, como corresponde á qualquier sombra en campo abierto. Este accidente contribuye infinito al reposo de la vista y á la variedad, contraponiéndose al San Sebastian, que está iluminado en lo alto del pecho y espaldas, y el San Roque en los muslos solamente; con lo que se quita la uniformidad. A los pies de San Geminiano hay una muchacha de doce á trece años de edad, que tiene en las manos un pequeño edificio con su campanario, como una Iglesia, significando, segun algunos piensan, la ciudad de Módena, de quien el Santo es protector; y en esta figura se ve toda la gracia de que Cor-

regio era capaz. Es de notar que los Angeles de este quadro no tienen alas <sup>(1)</sup>.

En la misma galería se halla el célebre quadro de la Magdalena penitente, de menos de un palmo y medio de largo, y poco mas de alto. Esta sola figura encierra todas las bellezas que se pueden imaginar en Pintura, por el cuidado con que está hecha, por el empasto de color, morbidez, gracia é inteligencia de claroscuro. Todo se representa obscuro y sombrío, menos la parte desnuda de la Santa. La cabeza es de media tinta, pero iluminada de la luz que reflexan el brazo y un libro en que está leyendo. El campo, aunque obscuro, es igualmente bello, y finge un sitio espacioso, como el fondo de una gruta, y de un valle con arbolitos y yerbas. En suma, si los otros quadros de Corregio son excelentes, este es maravilloso. Los cabellos de la Santa, ademas de la gran suavidad con que estan pintados, que parece se han derretido los colores para hacerlos, dan idea tan perfecta de lo que son como si estuviesen hechos uno á uno, y tienen ademas el lustre que los naturales. En la compra fué estimado este quadro en veinte y siete mil escudos Romanos.

El sexto y último de los quadros que compró el Rey de Polonia es el mas célebre de todos, conocido en el mundo por la *Noche* de Corregio, que representa el Nacimiento de nuestro Señor. Le hizo Corregio para Alberto Pratonieri, como consta de la escritura que con él otorgó el año 1522, que fué quando finalizó la cúpula de San Juan de Parma; pero no le dió concluido hasta el año 1527. Tal vez este retardo le sirvió para estudiar mas y mas los efectos del claroscuro, queriendo

(1) Este quadro había padecido algunas descostraduras, y se aumentaron en el transporte de Módena á Dresde; pero con el cuidado que se tuvo de conservar los fragmentos se pudo componer excedentemente por el Señor Sedrizi, Pintor del Rey Augusto.

hacer que naciese la luz del solo punto del Niño ; cosa que hasta entonces solamente Rafael habia imaginado : y no me admiraria que con este estudio , y con modelar toda la composicion , hallase entonces , ademas del bello claroscuro , aquellos maravillosos escorzos que despues practicó en la celebrada cúpula de la Catedral de Parma , que fué su última y mas gloriosa obra.

Este quadro de la Noche se halla en dicha galería de Dresde muy bien conservado ; y es de aquellas pinturas que mueven el corazon de quienes las miran , sean inteligentes ó ignorantes ; pero mucho mas el de los primeros. La imitacion de la verdad se admira executada con tanto artificio , que no queda la menor idea de sequedad ; y el arte está tan oculto , que parece se hizo todo con suma facilidad. La Composicion es sencilla ; pero oculta un arte singular , mostrando en espacio muy pequeño un campo muy grande , con tal distancia que parece verse verdaderamente un sitio hórrido y miserable , pero adornado con un horizonte en que se ve amanecer , y alegra todo lo demas. A lo lejos hay algunos pastores que apenas se distinguen ; y entre ellos y la Virgen está San Joseph en acto de apartar el jumento ; cuya figura engrandece el sitio , haciendo ver la distancia que hay desde allí á la Virgen , y por la otra parte hasta los pastores. La situacion de la Virgen parece á primera vista que pedia haberse escogido mejor , porque tiene la cabeza inclinada hácia el Niño , de manera que no se ve toda la cara ; pero considerándolo bien , se conoce que no era posible imaginar mejor partido , sin quitar mucha parte de la gracia. Corregio inclinó aquella cabeza para evitar que la luz que viene de abaxo produxese sombras en las partes de arriba , lo qual afearia la hermosura de la cara. El Niño tambien está colocado con una industria particular , porque se mira de soslayo , de modo que apenas se le ve la cara , y sí las manos y los pies. Yo

juzgo que lo hizo así Corregio por huir de expresar la forma natural de los niños recién nacidos, que es poco grata para los que no estan acostumbrados á verlos; y esto nos debe servir de exemplo para excusar de hacer lo que no es bello en la naturaleza, y sin alterar la verdad, hacer bello lo que no lo es en sí. Tal vez por la misma razon quasi ocultó la cara de un pastor viejo que está en el primer plano, poniendo delante la de otro pastor jóven hermoso, que con un movimiento lleno de alegría parece que habla del suceso con él.

Una pastorcita, que en un cestillo tiene dos tórtolas, muestra que no se harta de ver al Niño Jesus, y parece que acaba de despertar, y que se cubre la cara con la mano para repararse del resplandor. En lo alto del quadro, al lado opuesto de la Virgen hay una gloria con Angeles iluminados igualmente por el Niño, donde Corregio puso la segunda luz; pero no tan perfecta como la de la Virgen, é hizo las sombras muy suaves, como que son reflexas, ó como si estuviesen dichos Angeles envueltos en una especie de masa de luz, tal vez queriendo dar á entender que son espíritus. La belleza, gracia, y acabado de este quadro son admirables, y todas las cosas estan executadas con maneras diferentes, segun conviene á cada una.

En la coleccion de pinturas del Conde de Brill, que fué primer Ministro del sobredicho Rey de Polonia Augusto III, hay un quadro pequeño de poco mas de un palmo de alto, y un poco menos de ancho, que representa los desposorios de Santa Catalina. Está pintado en tela encolada sobre una tabla, y detras habia escrito de letra antigua: *Laus Deo. Per Donna Metilde d'Este. Antonio Lioto da Corregio fece il presente quadretto per sua divozione anno 1517.* Si la inscripcion es verdadera, será esta una de las primeras obras del segundo Estilo de Corregio. Lo cierto es que es bellísima.

Entre los quadros que fuéron de los Duques de Parma, y estan actualmente en *Capo di Monte* en Nápoles, hay uno en todo semejante al sobredicho de Santa Catalina del Conde de Brill, y no se puede dudar sean ambos de Corregio, porque entre las infinitas copias que diversos grandes Pintores han hecho de ellos, y entre otros Anibal Caraci, no hay ninguna que ni aun se acerque al original. Esta pintura debió ser muy estimada desde su principio, porque la grabó Hugo de Carpi, que fué quasi contemporáneo de Corregio.

Volviendo á la galería de Saxonia, hay tambien en ella un quadro de la Virgen de media figura con el Niño durmiendo en los brazos, el qual fué grabado por el célebre Eidelink creyéndole de Corregio; pero se sabe de cierto que hizo esta obra Sebastian Ricci, Veneciano, con designio de hacerla pasar por de Corregio, pretendiendo imitar su manera, y dándola cierto rancio ó pátina á fin de que pareciese antigua. Pero solo con exáminar cuidadosamente la estampa, se descubre la impostura, pues en vez de gracia no hay mas que afectacion, y en el clarooscuro falsedad.

Otro quadro hay igualmente en dicha galería, que asegura el que le grabó en Roma ser original de Corregio. Representa á la Virgen con el Niño, sentada al pie de una palma, y un Angel en el ayre, y es conocido por el nombre de *la Gitanilla de Corregio*. La regaló al Rey Augusto el Cardenal Alexandro Albani. Con todo eso hay quien dudá que este quadro sea original; y se sabe de cierto, que otro del mismo asunto, que seguramente es de Corregio, existió en la galería de Parma, y hoy en *Capo di Monte*; pero hallándose muy maltratado, le repintaron modernamente, de manera que se puede decir que ya no existe; porque en él nada de lo que se ve ahora es de Corregio.

Tambien en Florencia hay algunas obras suyas. La

mayor se conserva en el Palacio Pitti, y parece haber servido de quadro de altar. Está pintado en tabla, y las figuras son quasi de grandeza natural. Representa la Virgen con el Niño en los brazos, el qual tiene el globo del mundo en la mano, y San Christobal en acto de quererle recibir sobre los hombros. A los pies de la Virgen está San Juan Bautista; y al lado opuesto á San Christobal hay un San Miguel. Este quadro ha pasado siempre por de Corregio; pero es tambien cierto que en él se nota un estilo particular, que se parece poco al de las bellas obras de este insigne autor; no obstante que en la composicion hay algo de su manera. Si alguno quiere sostener que esta obra es de Corregio, será preciso confiese que no es obra acabada; porque hay en ella muchas cosas ásperas, y ninguna delicadeza. A mí me parece, no obstante, que esto no puede ser, porque veo en él ciertas cosas que los Pintores no suelen hacer sino al concluir los quadros; por lo que se podria conjeturar que Corregio dexó esta obra imperfecta, y que la acabó algun otro Pintor; ó que si la concluyó él mismo, quiso imitar la escuela Veneciana. No faltaran gentes que defiendan resueltamente que este quadro no es de Corregio; pero yo no me atrevo á determinar quien habrá podido hacer muchas cosas bellas que tiene.

En la misma galería hay una cabeza pintada en tabla, que es hermosísima; y aunque al parecer no es mas que un primer bosquejo, tiene sin embargo tan bello empasto de color, que no dexa que desear. Esta cabeza es semejante en todo á la de aquella figura de muchacha que tiene un modelo de Iglesia en las manos á los pies de San Geminiano en el quadro de San Sebastian que está en Dresde.

El Gran Duque de Toscana posee asimismo otro quadro en tela de cinco palmos de alto, que representa la Virgen de rodillas, con el Niño recién nacido en tierra.



sobre un pedazo del vestido, y sin ninguna otra figura. No es esta de las mas bellas obras de Corregio, porque la composicion y el vestido son muy poco estudiados. La cabeza y las manos de la Virgen estan pintadas y coloridas maravillosamente; pero con menos fuerza que las demas obras clásicas de este autor.

En Roma, en la galería de la Casa Colonna, se conserva un quadro de Corregio en tabla, que representa un Ecce homo, con la Virgen que se desmaya detras de un soldado, y á lo lejos Pilatos: todas medias figuras. Este quadro fué del Conde Prati de Parma, y parece de la segunda manera, antes que de la última y mas estudiada; pero sin embargo es, bellísimo, de buen carácter de diseño, de un empasto singular, y de bello colorido. Le grabó Agustin Caraci.

En el palacio del Príncipe Doria Pamphili en Roma se conserva, entre otros excelentes quadros, uno sin acabar de Corregio pintado á temple sobre tela, cuya composicion es la Virtud heroyca coronada por la Gloria, como he descrito tratando de los quadros de Francia. Si esta obra no manifiesta la última perfeccion de las otras mas excelentes que pintó Corregio al óleo, á lo menos declara su gran saber, su particular mérito, su prontitud en obrar, y que la Gracia y excelencia suya no provienen del mucho tiempo que ponía en sus obras, ni del multiplicado empasto de los colores, sino del gran fundamento con que tenía siempre presentes los efectos de la verdad: como se ve en este quadro, que sin embargo de no estar en algunas partes mas que bosquejado de blanco y negro muy ligeramente, hay ya en él la Gracia de las cosas acabadas con toda la inteligencia que requieren. En otras partes, donde hay un poco de color, se ve la idea de la verdad; y sobre todo soñprehende la grande inteligencia de los escorzos, en particular en aquellas partes donde algun músculo ó carne hace eminencia; porque entonces

va ocultando grado por grado las otras partes sucesivas, poniendo claro el laberinto de las formas, que es cosa tan difícil; de suerte, que habiendo tantos otros quadros mas bellos y acabados que este, en ninguno se conoce mejor el mérito prodigioso de Corregio.

La Casa Barberini poseyó antiguamente un quadro pequeño, que representa aquel paso del Evangelio de San Marcos donde dice, que *un cierto jóven seguia á Jesus envuelto con una vestidura de lienzo sobre las carnes, y le detuviéron; pero él, dexando la vestidura, huyó desnudo.* Dicen que este quadro de mano en mano fué á parar á Inglaterra; pero posteriormente hemos visto en Roma otro parecidísimo á él en poder de un Ingles. La sola diferencia que hay es que este último está pintado en tela, y parece el estudio ó bosquejo del otro, porque se conocen algunas correcciones; cosa que rara vez se halla en los quadros de Corregio. Sin embargo la figura del jóven está muy bien acabada, y tiene bellissimo empasto y colorido; y es singular sobre todo su expresion, y el modo con que procura desenvolverse de la vestidura. El soldado que le quiere prender le tiene asido por ella con la mano derecha, y con la izquierda hace la accion de llamarle, mas que no de prenderle; y parece que le quiere persuadir amorosamente que no huya; cuya expresion demuestra el carácter de Corregio, que escogia siempre las acciones menos ásperas y violentas. A lo lejos se ve la prision de Christo en el acto de besarle Judas, y San Pedro que corta la oreja á Malco. El claroscuro y la perspectiva de este quadrito son los que usaba Corregio en su mejor Estilo; pero lo mas singular que hay en él es que se conoce claro que tuvo presente la figura del hijo mayor de Laocoonte quando hizo la de este jóven; pues la cabeza y todo el carácter de la persona son semejantísimos; solamente las formas son un poco mas grandiosas, segun el Estilo propio suyo.

En San Luis de los Franceses en Roma hay un quadrito pequeño de palmo y medio , que se dice ser de Corregio , y representa á la Virgen de media figura , con el Niño entero, San Joseph y dos Angeles ; pero á mí me parece obra de Julio Cesar Procacini. Pocos años hace que se halló en Roma en poder de un revendedor de quadros uno que representaba la Virgen con el Niño y un Angelito , semejante en todo á una estampa grabada por Spier ; con la sola diferencia de que esta es redonda , y el quadro quadrilongo. Le habian dado un barniz muy fuerte que le obscurecia mucho , y ocultaba la belleza de la pintura , por lo que fué vendido en poquísimo precio á un cierto Casanova Veneciano , el qual le limpió bastante bien ; pero no pudo remediar que no padeciese algo la parte del color que se habia pegado mas al barniz. El poseedor de este quadro le llevó á vender á Dresde , donde probablemente estará.

El Rey de España posee dos quadros de Corregio. El mas excelente de ellos representa á Jesu-Christo orando en el Huerto , con un Angel en lo alto , que con la diestra le muestra la cruz y corona de espinas que estan en tierra á la sombra , y apenas se ven ; y con la izquierda , puesta en un gracioso escorzo , señala al cielo , como diciendo que es voluntad del Padre que acepte la pasion ; y de hecho se ve que Christo , con la accion de los brazos abiertos , muestra que la acepta. Lo mas singular de este quadro , sobre lo excelente de la execucion de la pintura , es el modo con que manejó el Claroscuro ; pues figuró que Christo recibe la luz del cielo , y al contrario el Angel la recibe de Christo. A lo lejos , y en un lugar mas baxo , hay tres Discípulos en las mas bellas posturas : y mas allá se ve la turba de los ministros del prendimiento. Se cuenta que Corregio dió este quadro á su boticario en pago de una deuda de quatro escudos : despues se vendió por 500 ; y finalmente el Conde

Pirro Visconti le vendió por 750 doblones de oro al Marques de Camarena, Gobernador de Milan, que le compró por comision de Felipe IV. Actualmente se conserva en el Palacio Real de Madrid con la estimacion que se merece; y no ha padecido nada, como alguno ha supuesto falsamente.

El segundo quadro representa la Virgen que viste al Niño, y es de un Estilo menos acabado; pero sin embargo muy hermoso, y de un empasto y ternura maravillosa. Está á lo lejos San Joseph acepillando una tabla, tan bien degradado en los contornos, que muestra, sin dextar duda, que Corregio es el mayor maestro que se conoce en aquella parte de inteligencia de la Pintura que se llama perspectiva aérea: pues las cosas que quiso figurar que se ven de lejos, no solamente las hizo mas ligeras de sombras, como lo practican tambien hoy los Pintores, sino que menguó asimismo las luces, aligeró los contornos, y confundió las formas á medida de la distancia; todo sin apartarse de los límites de la verdad.

El Duque de Alba tiene un quadro de Corregio con figuras poco menos del natural pintado en tela, y representa á Mercurio, que enseña á leer á Cupido en presencia de Venus. En esta última figura hay la particularidad de tener alas, y el arco en la mano izquierda. Es quadro bellissimo, y se conoce que Corregio al hacerle tuvo presente el Apolino de la Villa Médicis que hoy está en Florencia. El Cupido expresa toda la inocencia de su edad, y tiene el pelo rizado, trabajado tan maravillosamente, que parece se ve la cutis por entremedio de los cabellos: los quales estan muy acabados, sin pecar en secos. Las alas son como las de las aves recién nacidas, que dexan ver todavía la piel y los cañones de las plumas. En todas las ocasiones que Corregio pintó alas las pegó con la misma maestría que en este quadro, poniéndolas inmediatamente detras del hombro, de modo

que se unen tan bien con la carne , que efectivamente parecen un miembro unido á la parte superior del acromion ; por lo que tuvo razon para decirme una vez el difunto Duque poseedor del quadro , que las alas de aquel Cupido estaban tan bien puestas , que si fuese posible que un niño naciese con alas , no las podria tener de otra manera. Por lo regular otros Pintores han hecho las alas de suerte que no dexan duda de que son cosa postiza. Mercurio está representado jóven, sin haber acabado de crecer, y es de carácter sencillo. Este quadro no se puede dudar que sea original , porque sobre la superior excelencia de Corregio que demuestra , hay una enmienda muy notable en el brazo del Mercurio , que la cubria un paño azul , y se distingue ahora , por haber saltado el color de encima. Digo esta circunstancia , porque en Francia hay otro quadro semejante , el qual será una copia , ó tal vez un duplicado. Este del Duque le compró uno de sus ascendientes en Londres , con un juego de los famosos tapices de Rafael , en la almoneda de los muebles del infeliz Rey Carlos I , despues que fue degollado.

En la sacristia grande del Escorial se conserva un quadro pintado en tela con las figuras de tres palmos de altura , que representa á Christo con la Magdalena , quando la dice *noli me tangere* ; y es del mismo idéntico Estilo que el otro de la Virgen y el Niño que está en Florencia , de que hemos hablado arriba.

## REFLEXIONES

## SOBRE LAS EXCELENCIAS DE CORREGIO.

**H**abiendo vencido la mayor dificultad del arte , que es la imitacion de la simple verdad , algunos hábiles profesores , como Masacio , Juan Bellino , y Andres Mantegna , los quales hallaron el modo de expresar los diferentes planos y escorzos , esto es , lo que en términos facultativos llaman los Italianos *avanti-indietro* , los que viniéron despues , como Leonardo de Vinci , Pedro Perugino , Guirlandayo , y Fray Bartolomé de San Marcos , hallaron menos dificultad para añadir , los dos primeros una cierta Gracia , el tercero un poco mas de arte en la Composicion , y el último una magestad y arte en el Claroscuro y en los ropages que no se habia conocido hasta entonces. Pero como ninguna cosa en este mundo se inventa y perfecciona á un mismo tiempo , no pudieron los sobredichos conseguir aquella facilidad que es la segura señal de poseer la perfeccion del arte : á la qual llegaron despues en diferentes grados Miguel Angel , Ticiano , Giorgion , y el divino Rafael , que juntó en sí solo todo el mérito que sus predecesores habian poseido en partes separadas , y reduxo la Pintura al mayor grado de perfeccion baxo apariencia de facilidad. Hace honor al género humano un ingenio semejante , que con tan viles instrumentos como son simples tierras desleidas , y extendidas sobre una superficie lisa , sabe imitar todas las obras del Criador , y los afectos y pasiones de los hombres.

No obstante , pues , que en aquel tiempo habia llegado la Pintura á tan eminente grado con las terribles formas de Miguel Angel , con los verdaderos tonos de los colores de Ticiano , y con la perfecta expresion , y cierta gracia natural de Rafael , todavía faltaba alguna cosa á

esta arte, y era el conjunto de diversas excelencias que forma el extremo de la humana perfeccion. Este conjunto se halla en Corregio; porque á lo grandioso y á lo verdadero unió cierta elegancia, que es lo que hoy entendemos por el nombre de *Gusto*, el qual significa el propio y determinado carácter de las cosas, y excluye todas las partes indiferentes como insípidas é inútiles.

Corregio fué el primero que pintó con deseo de deleytar la vista y el ánimo de los espectadores, y dispuso todas las partes del arte dirigiéndolas á este fin: y como todo Pintor en sus obras procura contentarse á sí mismo, y retrata en ellas su genio, se puede conjeturar que Corregio fué de una sensibilidad muy delicada, de un corazon muy tierno y amoroso, y que le repugnaban mucho las cosas ásperas y duras; de suerte que si los demas artífices habian pintado para satisfacer á sus entendimientos, él trabajaba solamente para satisfacer á su corazon, y segun las sensaciones propias; y así consiguió en todo ser el Pintor de las Gracias. Ninguno antes ni despues ha conseguido manejar los pinceles mejor que él; y particularmente ha sido inimitable en la inteligencia del clarooscuro, y en dar relieve á las cosas; habiendo hallado felizmente el medio entre el Estilo fuerte ó tétrico, y el agradable ó suave: entre el espacioso, que fácilmente degenera en chato y poco realzado, y el que estrecha demasiado las luces, y da en menudencias. Ninguno finalmente ha sabido como él unir las sombras y las luces, ni ha entendido la degradacion de estas, ni su reflexo en las sombras sin afectacion, pues las empleaba como si los cuerpos fuesen espejos, ó de cristal.

Las invenciones de Corregio son ingeniosas y bellas, y muchas veces poéticas; y sus composiciones fundadas siempre en la verdad, y en el buen efecto del clarooscuro; de manera que desde las primeras líneas comenzaba á introducirle con los colores, atendiendo no solamente á

la imitacion de la verdad , sino á la distribucion de todas las partes que debian entrar en su obra. A este fin creo yo que hacia sus estudios coloridos , teniendo por mira principal la apariencia que hace un quadro á primera vista ; pues las demas partes de la pintura pueden convencer , pero no persuadir de la bondad de la obra quando no agrada. Parece que no cuidaba mucho de ciertas reglas prácticas que usan las escuelas modernas ; bien que observaba puntualmente todo lo que mira á la contraposicion y contraste de las figuras y de sus miembros ; de manera que al parecer la variedad continua era su regla fundamental , que observaba , no solamente en esta ó en otra parte , sino en todas.

En quanto al contraste y á la variedad de las direcciones de los miembros , se ve por sus obras mas perfectas , que siempre que podia daba un poco de escorzo á dichos miembros ; y rara vez los hacia paralelos á la superficie , con lo qual dió maravilloso movimiento á todas sus composiciones. Sin embargo es preciso confesar que alguna vez (aunque rara) por buscar con demasiado cuidado la variedad de las situaciones , particularmente en las de las manos , dió en cierta afectacion de gracia que parece salir del natural: cosa en que jamas incurrió Rafael.

Algunos han tachado á Corregio de poco exácto en el dibuxo ; pero esto no es verdad rigurosamente hablando , y solamente se debe decir , que no escogia los objetos de formas tan simples como los antiguos , ni músculos tan señalados como Miguel Angel , y que nunca hizo alarde de la inteligencia del desnudo como la escuela Florentina. Fuera de esto , es seguro que dibuxaba correctísimamente aquellos objetos que habia escogido para representarlos ; y en ninguna de sus obras originales se halla cosa en que poderle reprehender de descorreccion. Sobre todo bastará para eterna gloria suya que los *Caracis* , y particularmente Ludovico y Anibal , formáron su Estilo de



dibuxo por el de Corregio, como se puede ver en todas las obras que hicieron antes de venir á Roma.

Parece que Corregio consideraba todas las formas de la Naturaleza, que no estan alteradas por el artificio, como si fuesen compuestas de líneas curvas, cóncavas ó convexas, variando solamente en su magnitud y proporcion; por lo que huia de todo lo que era ángulo, y por consiguiente de las menudencias y secaturas en que ordinariamente caian los Pintores de las escuelas anteriores. Huyendo, pues, de las líneas rectas, elegia en quasi todos los casos las curvas á derecha y á izquierda; como hace la letra S; y con esto creia dar mayor Gracia sin duda por haber observado que la diferencia entre el Estilo seco, y el bellissimo del Antiquo, consiste principalmente en que los contornos y formas del primero se componen de líneas rectas, y algunas curvas y convexas; y en el segundo hay solamente variedad de curvas. Esto no lo hacian los antiguos por capricho, ni por predileccion de Gusto, sino por imitacion juiciosa de la verdad, y por inteligencia de la Anatomía, y de la estructura del cuerpo humano, donde la obliquidad de los músculos, y la variedad de su posicion sobre la tortuosidad de los huesos, forma aquella alternativa de curvas: y como los cuerpos carnosos y musculosos tienen siempre mas formas convexas, y estas mayores que las cóncavas; y al contrario, los flacos tienen menor convexidad, y la concavidad mayor; por eso Corregio preferia el camino del medio, sin apartarse no obstante de la verdad.

No es fácil determinar si la inteligencia del clarooscuro, y la imitacion de la verdad en esta parte, conduxeron á Corregio á la inteligencia de las formas y de los contornos, y á lo que se encierra en ellos; ó si por otro camino ó estudio de esta principal parte de la Pintura consiguió aquella perfeccion que vemos en sus obras. Lo cierto es que después de Rafael ninguno entendió mejor

que él la perspectiva, que tanto contribuye al diseño del desnudo; y que si no es Miguel Angel, nadie supo como Corregio la ciencia de las formas, y la construccion de la figura humana. Es tan inseparable el claroscuro del diseño, que el uno sin el otro no pueden ser perfectos; pues el diseño falto de claroscuro no puede representar mas que una especie de seccion paralela á la superficie sobre que se pinta; y nunca llegará á expresar la verdadera forma de la cosa. Corregio supo unir estas dos qualidades con tanta perfeccion, que se ven juntas en sus obras como en la verdad; y parece imposible que haya podido aprender esto con tanta perfeccion sin haber estudiado mucho el relieve y la Escultura; pues la pura verdad, sin los referidos estudios, no basta para enseñar una cosa tan difícil. Sabemos que Miguel Angel las figuras que habia de pintar las modelaba antes con tierra ó con cera, como él mismo refiere en una carta á Varchi; y así no hubo Pintor antes de él que se atreviese á usar los escorzos, y las entradas y salidas de los músculos y formas que hay del centro á la circunferencia, como él los usó. Con que si el modelar enseñó á Buonarroti aquel Estilo que es propio suyo, no será extraño que la inteligencia de los bellos contornos, y el Estilo grandioso de Corregio vengan del mismo origen, esto es, del estudio del relieve, y de modelar las figuras: y así sabemos que exercitó la plástica.

Ademas de la parte del claroscuro que pertenece á la expresion de las formas, fué tambien Corregio superior á todos los demas Pintores en el claroscuro general, esto es, en la disposicion de las luces y sombras; pues aquella misma degradacion que usaba en una parte, ó en una figura, la usaba tambien en un quadro entero, distribuyendo de tal manera los claros, que no hay mas de uno principal, uno segundo, y así de los demas: y lo propio se ve en sus sombras, porque en ellas todo

es variedad, ya sea en la fuerza, ó en la grandeza; y muchas veces solamente por la qualidad de los colores de que se componen. Manejaba las oposiciones con suavidad, y nunca ponía los mayores claros en contraposición de los mayores obscuros, sin poner entremedio alguna cosa que quitase la aspereza, ó colocando al lado alguna sombra mayor. Además de esto consideró que los cuerpos son de tal naturaleza, que no detienen todos los rayos de la luz que reciben, y que despiden ó reflexan la mayor parte por todos lados, según la figura de la superficie; por cuya razón necesariamente se deben confundir las pequeñas sombras que hay en la masa de los cuerpos iluminados.

Entendia Corregio maravillosamente la perspectiva aérea del claroscuro y de los colores; pero sin la afectación de algunos Pintores mas modernos; y no solamente entendia la degradación de las tintas, sino que habia observado, que si en la naturaleza las sombras pierden su fuerza en las distancias, mucho mas la pierden las luces; y que las cosas pequeñas son las primeras que se confunden: de donde infirió, que los contornos se enflaquecen y pierden á poquísima distancia, acabando en puros puntos los últimos términos de los cuerpos, los quales nunca se ven perfectamente. En quanto á los colores sabia muy bien los que perdian mas ó menos de su actividad en el ambiente intermedio. En suma, poseia perfectamente aquel arte con que la Pintura sabe engañar los sentidos, y deleytarlos suavemente.

Su colorido es bellissimo; pero comparece aun mejor de lo que es por la perfecta degradación de las tintas, y el gustoso, amoroso y empastado modo de pintar: lo qual añade á los simples colores un cierto lustre que en solo Corregio se halla; de suerte que en sus obras no se puede decir qué cosa es mas excelente, ó la inteligencia de las formas, ó el colorido, ó el claroscuro, ó el

môdo de extender los colores : pues quien considera bien estas partes en particular halla que era igualmente maestro en cada una de ellas , y que en todas habia hecho las mas profundas reflexiones. ¡Qué improbo estudio no es menester para poseer tan difícil arte , y formarse un hábito de obrar con tanta exélcencia!

Es cierto que el que posée con perfección mayor número de partes de la Pintura es el mas excelente en ella , y tambien lo es que Rafael y Corregio son por esta razon los dos mayores Pintores ; y éste en especial llegó á reunir y expresar en un solo punto todos los efectos aparentes y agradables de la Naturaleza. Es verdad que Ticiano fué tan gran maestro en el colorido , que por sus tintas merece el primer lugar en esta parte ; pero no poseyó aquella perfecta degradación que expresa las más delicadas y quasi insensibles formas : lo qual contribuye mucho á la imitacion de la verdad , y tal vez mas que no el mismo colorido ; y así vemos que muchas obras de Corregio hechas á fresco con un tono de tinta bajo y pálido , enamoran no obstante al que las mira , trasportándole de la idea de lo fingido á la de la verdad , que es el fin primario que se debe proponer todo Pintor.

Corregio fué el primero que hizo entrar los ropages en la idea de la composicion , tanto para el efecto del claroscuro , color y armonía , como para la direccion y contraste. Puso menos cuidado en cada pliegue particular , que no en las masas de los ropages ; con lo que abrió un nuevo camino para disponer bien las vestiduras en las obras grandes : y en esto le imitó harto bien Lanfranco , y despues algunos otros mas ó menos.

He dicho que Corregio poseyó unidas varias partes de la Pintura , de aquellas que cada una de por sí ha hecho ilustre á un Pintor , como la verdad y gracia de Rafael , lo risueño de Leonardo , el empasto de Giorgion , y el

colorido de Ticiano ; pero confieso que en el particular de cada una de estas cosas fué menos excelente que ellos. Supo sin embargo juntarlas todas como estan en la Naturaleza , y con su índole modesta y suave , templar las que son mas violentas , y combinarlas con su entendimiento filosófico ; de suerte que quanto los otros quisieron exprimir separadamente , tanto quiso él ver junto , y lo consiguió.

Esto no obstante , por grande que yo considere á Corregio , no quiero decir que sea mayor que Rafael ; pues aunque las pinturas de aquel sean mas iguales en la execucion , y mas exquisitas , con todo eso no poséyó en tan alto grado de excelencia como Rafael la expresion de las pasiones del ánimo , que es lo que realmente da la mayor nobleza á la Pintura , y la iguala con la Retórica y con la Poesía en la impresion que estas hacen en el ánimo de los hombres. Rafael , pues , pintaba con mas excelencia los afectos del alma , y Corregio los efectos de los cuerpos. Mirando un quadro de Rafael se entiende mas de lo que se ve ; y en uno de Corregio ven mas los ojos que no comprehende el entendimiento , y los sentidos quedan suspensos , y encantado el corazon. Corregio , en fin , parece el Pintor de las Gracias.

Si Rafael es superior á Corregio en algo , este lo es mucho mas á todos los otros que han venido despues. Hasta él creció siempre la Pintura , y él la completó. Fué el medio dia del arte ; y desde aquel punto ha ido siempre menguando , sin que sepamos cómo poderla restablecer , y mucho menos aumentar , á no ser que venga algun grande ingenio que sepa unir las bellezas del Antiguo , las de Rafael , Corregio y Ticiano con las de la verdad de la Naturaleza.

Las noticias que tenemos de la vida del grande y gracioso Corregio son muy pocas , confusas , y se contradicen entre sí. Los Literatos y los Pintores que han

escrito vidas de artífices no le han hecho aquella justicia que merecia ; pues era digno de que alguno se tomase el trabajo de informarse bien de las circunstancias de un hombre á quien la noble arte de la Pintura debe tanto. Este descuido no solamente es una injusticia á su memoria , sino una gran pérdida para nosotros ; porque no hay cosa que tanto estimule los ingenios á obrar bien, quanto la historia de los hechos de los hombres grandes; y muchas veces por este medio los vicios del amor propio y de la ambicion mudan naturaleza, y se convierten en virtudes. Por esto me ha parecido conveniente exáminar lo mejor que he podido este fenómeno de historia pictórica, para remediar en alguna manera la injusticia con que han olvidado á Corregio, escribiendo con nimia prolixidad las vidas de otros infinitos Pintores, de los quales ninguna instruccion ni utilidad nos puede resultar.

Es muy útil que los hombres vivan en el engaño de que el mérito es el origen de la honra y de la fortuna ; pues así se empeñan á seguirle. Los accidentes sin embargo son los que por lo regular deciden de la suerte de los hombres ; y la misma virtud en diversos tiempos y patrias produce diversos efectos. Antonio Alegri nació en un demasiado pequeño lugar, y fué inclinado por su talento y genio natural al amor y deseo de saber, y contrario al fasto y á la vanidad ; por lo que no debió producirse en el gran mundo ; y aunque se hubiese producido, su modestia le habria impedido hacer fortuna donde vale mas la intriga que el mérito.

Sus obras nos prueban que mientras vivió procuró siempre perfeccionarse, porque en cada una se nota algun adelantamiento. Esta prenda de estudiar siempre solamente la tienen los que estan dotados de aquella feliz humildad con que conocen lo que les falta de saber. Habiendo siempre pintado cosas graciosas, y escogido lo

que mas lo era , se puede inferir que su temperamento fué moderado , y su genio estudioso , modesto , tierno , amoroso y filosófico : todo lo qual conduce poco á la fortuna , á menos que los accidentes no arrastren á ella quasi por fuerza. Por lo mismo debia ser casi desconocido de los poderosos y cortesanos ; y por consiguiente olvidado de los sugetos que alaban solamente á los artífices que hacen mucho ruido , ó que pueden fructificarles honra ó provecho. Corregio , estudioso y aplicado en su retiro , viviendo ademas en una corte pequeña , no podia ser objeto de la historia de tales autores. A esto se añade , que habiendo nacido despues de los grandes hombres que ilustraron su profesion y su siglo , debia ser mirado como Pintor jóven , y discípulo de aquellos que ya gozaban de la mayor reputacion ; pues no habiendo podido ser muy conocido hasta la edad de treinta años , Ticiano tenia ya entonces setenta y siete , y Rafael habia muerto. En suma , Corregio era el mas jóven de los grandes Pintores que en el tiempo florido de la Italia se habian hecho famosos. La distancia de mas de dos siglos y medio que han corrido desde entonces nos hace parecer que todos ellos floreciéron á un mismo tiempo.

El retiro en que , como he dicho , vivió Corregio , y el descuido de los escritores de Vidas , habrán sido causa de lo mal informado que se halló Vasari de las circunstancias de la de Corregio , y aun de las de los otros Pintores Lombardos. Yo á lo menos á esto lo quiero atribuir , y no á la envidia que muchos le atribuyen. Lo cierto es que aun en las cosas mas indiferentes que tocan á Corregio , como son los asuntos y descripcion de los quadros , habla con equivocacion , y no dice la verdad , como se ve en la relacion que hace de los que pintó Corregio para el Duque de Mantua , y en otras muchas ocasiones. Quando Vasari dice que Corregio tiene mas mérito en la execucion que no en el diseño , creo que no querrá dar

á entender que diseñase mal , sino que por un efecto de amor propio habrá pensado que él diseñaba mejor , y le concede alguna ventaja en el pintar. La escuela Toscana dificilmente concede á ninguna otra que diseñe como ella; y por eso creo que Vasari quiso decir solamente que Corregio no diseñaba tan bien como Miguel Angel , el héroe de su patria. Esto se confirma con lo que el mismo Vasari dice en otra parte , confesando que los diseños de Corregio *estan hechos con muy buena manera , hermosura , y execucion de maestro*. El mismo historiador se detiene solamente á alabar la excelencia con que Corregio pintaba los cabellos ; y es cosa rara que á vista de tantas cosas maravillosas halle esta sola que alabar. Tambien es singular que Vasari , y otros muchos , atribuyan á un don puro de Naturaleza la excelencia del arte de Corregio. Éste es un error muy grosero ; pues aunque el ingenio puede mucho , nadie que reflexione podrá persuadirse que baste , sin un grande estudio , para formar un Pintor tan excelente como Corregio , el qual á la edad de treinta años se habia formado un Estilo nuevo el mas perfecto que se ha conocido <sup>(1)</sup>. Miguel Angel , que tuvo un ingenio tan grande , no sacó de su propio fondo su arte , ni con él solo habria hallado el camino de saltar los límites de aquel Estilo seco y servil que habia reynado en Italia hasta entonces : sin un grande estudio , y sin la observacion de las estatuas antiguas , tal vez no habria sido mas que igual á un Donatelo , ó á un Ghiberti. Rafael mismo nos ha dexado en sus obras las huellas de sus estudios ; y sin las lecciones de Fray Bartolomé , y la vista de las obras de Miguel

(1) *Natura feret laudabile carmen , an arte ,  
Quaeritum est. Ego nec studium sine divite venae,  
Nec rade quid prosit vides ingenium ; alterius eis  
Altera poscit opem res , et conjuras amice.  
Horat. ad Pisones.*



Angel, y de las cosas antiguas, no tendríamos ahora sus maravillosas pinturas. Concluyo, pues, que Corregio estudió las obras y máximas del Antiguo, y de los mejores maestros, para llegar á ser el prodigioso Pintor que fué.

He dicho mi parecer sobre los motivos por qué no tenemos una fiel y circunstanciada historia de la Vida de Corregio. He dicho lo que yo sabia de ella, añadiendo las conjeturas que me han parecido mas probables. He descrito sus obras con la exáctitud que permite la brevedad de este papel; y he exáminado el grado de mérito de este grande hombre en todas las partes del arte. No me queda que hacer ahora mas que concluir asegurando que Corregio es el Apeles de los Pintores modernos; pues poseyó como aquel la suma gracia del arte, y con sus singulares obras nos ha enseñado el camino de la perfeccion que debemos buscar en la práctica de la Pintura, y adonde se puede llegar en el efecto, y quando se debe dar por acabada una obra.

## NOTAS DEL EDITOR

## SOBRE EL ESCRITO ANTECEDENTE.

**M**ENGES, como se ha dicho, compuso estas Memorias para suplir en el modo posible los defectos de la Vida de Corregio escrita por Vasari: y como habrá muchos que por el crédito de este autor y el de sus anotadores pensarán que sea calumnia desacreditarlos, voy á poner algunas breves Notas, á fin de que el lector pueda juzgar quien tiene razon.

En general quanto dice Vasari de Corregio es una manifiesta confusion y contradiccion. Asegura *que era de ánimo tímido, y tan amigo de ahorrar, que por avaricia se hizo tan miserable que mas no podia ser.* Las obras de Corregio, y los gastos que para ellas hacia demuestran ser falsa la avaricia que se le atribuye; que Corregio al contrario era de genio liberalísimo; y en fin que no le pagaban sus obras tan escasamente como nos quieren persuadir.

En quanto al arte dice Vasari *que Corregio era muy melancólico en las invenciones.* No creo que haya hombre que se pueda persuadir á que sean melancólicas las invenciones de un Pintor que, á voto de todo el mundo, hizo las composiciones mas alegres, y á quien el público ha dado el titulo de Pintor de las Gracias. El mismo Vasari dice: *Téngase por cierto que ninguno manejó colores mejor que él, ni con mayor alegría.... Ningun artífice pintó con mas relieve: tanta era la suavidad de las carnes que hacia, y la gracia con que acababa sus obras.* Y describiendo el quadro de Parma añade: *Allí cerca hay un niño que rie, el qual rie tan naturalmente que mueve á risa á quien le mira: ni hay persona tan melancólica que al verle no se alegre.* Véase, pues, cómo entender esto de un Pintor tan melancólico en sus invenciones.

Continúa Vasari, y dice: *Si Corregio hubiese salido de*

*Lombardía, y estado en Roma, habria hecho milagros; ... porque habiendo hecho las cosas que hizo sin haber visto las cosas antiguas, ni las buenas modernas, se infiere que si las hubiera visto habria mejorado INFINITAMENTE sus obras, y creciendo de lo bueno á lo mejor, habria llegado al sumo grado.* Dexando aparte el punto que ya Mengs ha aclarado de si Corregio estuvo ó no en Roma; y que quando no haya estado, es constante que conoció y se aprovechó del Antiguo, convendria saber qué milagros hubieran sido los que habria executado: qué era lo que Vasari pensaba se podia añadir á las pinturas de Corregio; y qué concepto hacia de las obras de aquel artífice uno que asegura se podian *mejorar infinitamente*. Yo por mí tendria por el hombre mas extraordinario al que me supiese decir, y mucho mas persuadir los defectos de aquel Pintor; y si á esto se añadiese saber pintar mejor que él, le reputaria por el mayor artífice del mundo. No dexa de ser extraño que uno que pintaba como Vasari halle tan fácil *mejorar infinitamente* las obras de un Corregio.

Sobre la cuestión tan debatida de si Corregio estuvo en Roma, y si se aprovechó de las pinturas de Melozzo de Forli que habia en la antigua Iglesia de Sancti Apostoli, digo, que varios quadros cortados de aquella tribuna existen en el Vaticano en el quarto en que vivió Benedicto XIII, y hoy es habitacion del Cardenal de Zelada, Bibliotecario, donde el que quiera los puede exáminar.

No gustaba á Vasari el diseño de Corregio; pues en una nota marginal asegura, *que sobresale mas en el colorir, que en el diseñar*; y luego en el texto le disculpa con la *dificultad de poseer todas las partes de una arte tan vasta como la Pintura; porque ha habido muchos que han diseñado bien, y colorido mal, y al contrario.*

Esta especie de crítica no quiere decir otra cosa sino que Corregio no diseñaba como Vasari; esto es, que aquel escogia diversas formas que este y su escuela. El uno tenia

por buenas las contorsiones, y el señalar todas las cosas con la mayor fuerza y energía, haciendo alarde de anatomía; y el otro era todo suavidad, dulzura y gracia. Pero en su manera Corregio era tan dibuxante como el mas hábil Toscano en la suya; y el mismo Vasari confiesa, *que sus dibuxos son de buena manera, y tienen gracia y práctica de maestro.*

El anotador de Vasari va mas adelante que él, asegurando, que si los Caracis hubiesen repintado la tribuna de San Juan de Parma, que habian ya copiado del original, *quando se hubiesen quedado atrás á Corregio en el colorido, le habrian igualado ó superado en el diseño.* Los Caracis, que fuéron algo en el mundo por haber estudiado é imitado á Corregio, eran bastante modestos para no ambicionar semejante elogio; y demasiado hábiles en su profesion para no conocer el mérito superior de su maestro.

Despues de habernos dicho Vasari la poquedad de ánimo de Corregio, la obscuridad en que pretende vivió, y *que era tan miserable que mas no podía ser*, nos cuenta que el Duque Federico de Mantua le escogió para hacer dos quadros que fuesen dignos de Carlos V, á quien los quería regalar; y que Julio Romano, que estaba al servicio de dicho Duque, y no fué preferido á Corregio, dixo que no habia visto en su vida un colorido semejante.

Julio Romano hablaba á lo menos de lo que él mismo veía; pero Vasari no es posible que jamas hubiese visto, ni que estuviese bien informado de lo que escribió; porque su relacion en nada conviene con la verdad. A la Dánae la llama Venus: dice que en su quadro habia el mas hermoso pais que ningun Lombardo hubiese pintado; y no hay ni menos sombra de pais en tal quadro. Añade, que lo que mas gracia daba á la Venus *era una agua clarísima y limpia que corria entre algunas piedras, y la bañaba los pies.* Esto puede convenir en parte á la Leda, como lo verá quien guste en la descripcion que hace Mengs de aquel quadro, y en las estampas que hay de él; pero en el de la Dánae, que Vasari

llama Venus, no hay nada de todo aquello; y el que lo quiere ver aquí en Roma, lo podrá lograr en dos copias bastante exáctas que se conservan, una en casa del Príncipe Santa Cruz, y otra en la del Marques Orsini Cavalieri.

Refiere Vasari que Corregio pintó la tribuna del Duomo de Parma; y en tal Duomo jamas hubo tribuna pintada por Corregio: donde la hubo fué en la Iglesia de S. Juan. Con la misma equivocacion pone Vasari en dicho Duomo dos quadros al óleo de Corregio, los quales han estado siempre en S. Juan; pero este error ya le notó Bottari. Por dos veces habla Vasari del *arte admirable con que Corregio pintaba los caballos*. Es verdad que los pintaba superiormente; pero es ridículo que teniendo Corregio tanto mérito en otras partes mas nobles, alabe con afectacion esta pequeña habilidad.

Despues de la confusion y desórden con que Vasari escribió la vida de Corregio, habiéndole tachado de Pintor melancólico, pusilánime, mediano diseñador, que no se estimaba ni sabia su propio mérito &c., acaba con darle mil alabanzas, y dice, que *entre los de la profesion se admira por divina qualquiera cosa suya*.

Vasari nos asegura que no pudo hallar el retrato de Corregio; y su anotador Bottari pretende dárnosle tomado de una estampa de Belluzzi, pero sin decir de donde este le sacó. Qualquiera que reflexione sobre este retrato, que representa un viejo calvo y decrepito, conocerá que no puede ser de un hombre que murió de quarenta años.

En Génova se halló pocos años hace un quadrito en tabla de ocho pulgadas con el retrato de un hombre bastante hermoso, y de pelo rubio, en el qual hay escrito: *Dosso Dossi pintó este retrato de Antonio de Corregio*. Mengs hizo sacar un diseño de esta pintura, que no sé adonde habrá ido á parar. Estando yo en Turin siete años hace ví en la Viña de la Reyna una serie de retratos, y entre ellos uno de un hombre de mediana edad, con

barba y pelo rubio, y en él este rótulo: *Antonio Alegri de Corregio*.

Muchos han acusado á Vasari de parcial, y otros muchos de envidioso en su historia de las Vidas de los Pintores, por la negligencia, sequedad y poca exâctitud con que escribió las de aquellos que no eran Toscanos, alabando hasta las nubes muchos de estos que ni menos merecian nombrarse. Yo no creo á Vasari tan malicioso, pues todos sus escritos manifiestan un fondo de bondad y de hombría de bien; y así pienso que alababa de buena fe lo que juzgaba laudable, y lo que entendia; pero lo que no entendia, no podia alabar. Si hubiera conocido en qué consistia la Gracia de las obras de Corregio, y el verdadero mérito de las de Rafael, sin duda las hubiera alabado contrayéndose á estas partes; y no tan vagamente, y dando por el mayor mérito de los dos el modo de pintar los cabellos.

Vasari se ve que estaba enteramente persuadido de que fuera de la escuela y manera de Miguel Angel poco de bueno podia haber en las bellas artes. Recogió todas las historietas que corren por lo regular entre los profesores: entendia el arte como un artesano; no se ve que tuviera ninguna otra instruccion; y queriendo hacer una obra voluminosa, compiló las Vidas al modo que él las veia, y con el estilo llano y pedestre con que naturalmente hablaba con albañiles y carpinteros.

Monseñor Bottari, su defensor y panegirista, le excusa por otro camino. Dice que no es posible que Vasari quisiera mentir en cosas en que podia ser convencido con tanta facilidad. Esta razon no es buena; porque si Vasari lo hubiera pensado así, no habria escrito falsedades de lo que habia visto mil veces con sus propios ojos, como las escribe hablando de las pinturas de Rafael en el Vaticano.

# LECCIONES PRÁCTICAS

## DE PINTURA,

### POR D. ANTONIO RAFAEL MENGES.

#### EL EDITOR.

*Estas Lecciones se han recogido de diferentes papeles en que estaban esparcidas sin orden, reuniéndolas por artículos del mejor modo que ha sido posible. Menges las dictó en varios tiempos, en varias lenguas, y á diferentes discípulos, segun creyó oportuno instruirlos. Cada uno las escribió segun sabia; y así se han hallado muchas en tal confusion, que no se ha podido lograr descifrarlas, y se han abandonado. No por eso quiero decir que las que se publican esten exentas de semejante defecto. Al contrario, conozco que en ellas hay desorden, redundancias, faltas en la lengua y el estilo, y obscuridad en la explicacion; pero que sin embargo contienen principios y documentos tan seguros y excelentes, que pueden suplir otras irregularidades. Hago esta advertencia á fin de prevenir las objeciones de aquellos que se detienen menos en la substancia que en el modo; y de los que, para aplacar el escozor que les causa el mérito esencial de las obras ajenas, vñan á caza de voces y de frases. Sepan estos que les concedo quanto en esta línea juzguen criticable, sin oponerme á que condenen quanto quieran condenar. Baste que á mí me dexen en la opinion de que en sus cabezas solo entra el ruido de las palabras, y de que la envidia algun desahogo ha de tener.*

## INTRODUCCION

*EN QUE SE DAN ALGUNAS REGLAS**para que los maestros puedan enseñar bien el arte  
de la Pintura, y los discípulos aprenderla.*

Siendo cierto que la Pintura es arte liberal, debe tener método; y pues que tiene método para obrar, se infiere que á este fin habrá reglas seguras y ciertas. Por esto me propongo exponer las reflexiones que deberán hacerse antes de empezar esta profesion, y el camino que se ha de seguir quando ya se haya comenzado, á fin de adelantar mas y mas en la carrera; y al mismo tiempo diré lo que el maestro debe observar para enseñar su profesion. Para esto creo conveniente abandonar toda pretension de eloqüencia, y explicarme con la mayor sencillez que pueda, á fin de darme á entender de toda clase de personas.

La primera qualidad que deberá buscarse en un muchacho á quien sus padres quieran aplicar á la Pintura (digo sus padres, porque en esta profesion se debe empezar antes de tener propia voluntad), es la penetracion, atencion y paciencia; sin dexarse engañar de aquella vivacidad y fuego que ordinariamente se toma por verdadero ingenio, y que no lo es en realidad; pues por lo regular dicha viveza impide á los muchachos el poder reflexionar sobre las cosas, y por consiguiente el hacer progresos en la Pintura: por lo que es menester cuidado para no engañarse, tomando por ingenio pictórico la inclinacion á ser Pintores que se ve en muchos de ellos. La fortuna que algunos profesores de esta arte han hecho mueve á muchos padres para encaminar á ella á sus hijos, los quales, despues de haberla estudiado mucho tiempo,



la dexan con la misma ligereza que la emprendieron.

Para evitar estos inconvenientes convendrá que el maestro hábil, y hombre honrado, antes de admitir á un jóven, exámine bien á él y á sus padres. En el muchacho no debe buscar otra cosa mas que penetracion, paciencia, inclinacion al trabajo, y sobre todo una vista exácta. El padre debe ser muy desinteresado, con gran deseo de dar á su hijo todos los auxilios que necesite; y que no haga como muchos, que se quieren llamar protectores porque han pagado corto tiempo un maestro barato á algun jóven.

Si el muchacho, pues, se halla con todas las qualidades requisitas, el maestro por su parte debe comenzar por deshacerse quanto pueda de su amor propio, y enseñarle todo lo que sabe, quanto ha aprendido, y lo que nadie le ha enseñado á él. Sobre todo, nunca debe temer que enseñe demasiado; y si por desgracia padeciese esta enfermedad, yo le aconsejaria no meterse á maestro: porque no es de pechos honrados hacer infelices; y yo no veo cosa que tanto lo sea como un hombre que ha perdido su juventud para hacerse mal Pintor; y como esto depende muchas veces del maestro, lo puede evitar fácilmente; pues rara vez obligan á nadie á tener discípulos.

Es verdad que el mundo está lleno de ingratos, y que un Pintor hábil, dando buena educacion á sus discípulos, corre riesgo de alimentar en su seno serpientes que le devoren; pero como los pecados ajenos no excusan los nuestros, nunca disculparé yo á un Pintor que, educando á un jóven, le pone en estado de arrepentirse toda su vida de haber emprendido esta profesion. Excusaré no obstante siempre á aquellos Pintores que se ven precisados por empeños á admitir discípulos; si no los instruyen con aquel cuidado y aplicacion que se requiere; porque es ciertísimo que cuesta mas pena y tiempo sacar un buen discípulo, que hacer el mayor quadro del mundo.

Por esto me parece grande injusticia el pretender los protectores que un Pintor pierda su tiempo enseñando el arte á personas que no le dan utilidad, ni tiene algun interes en hacerlo. Esta mala costumbre se practica generalmente en Italia, y por ella se van perdiendo poco á poco la Pintura y la juventud, no obstante el mucho talento que pueda tener. Pero dexo esta materia, porque me aparta demasiado de mi objeto; y vengo á las reglas y razones del arte que me he propuesto explicar. Para esto me valdré de una especie de Diálogo por preguntas y respuestas.

*Pregunta.* ¿Cómo se podrá conocer si un muchacho tiene las disposiciones necesarias para la Pintura?

*Respuesta.* Si tiene mas juicio que viveza se podrá concebir buena esperanza.

*Preg.<sup>a</sup>* ¿Qué edad debe tener para comenzar?

*Resp.* Quanto mas jóven sea; tanto mas á propósito será para ello; porque desde los quatro años puede ya aprender alguna cosa; y entonces le será mas fácil adquirir la exáctitud de la vista; no habiendo todavía tomado los órganos ningun hábito particular.

*Preg.* ¿Si empezase mas tarde no podría llegar á ser buen Pintor?

*Resp.* Sin duda ninguna; pero le costará mucho mas trabajo, por ser preciso que haya empleado aquél tiempo anterior en alguna otra cosa que le ocupe la memoria; y que le impida aprender la Pintura con la misma facilidad.

*Preg.* Sin embargo de eso, ¿no ha habido grandes Pintores que han empezado á estudiar en edad mas avanzada?

*Resp.* Así es; pero todos los mayores hombres emprendieron la Pintura desde su mas tierna juventud. Rafael fué hijo de Pintor, que le pondría á pintar desde que tuvo uso de razon. Ticiano empezó de muy mucha-

cho. Miguel Angel á la edad de doce años ya manejaba el mármol. Corregio, no habiendo vivido mas que quarenta años, dexó tanto número de obras insignes, que no pudo hacerlas de priesa, y necesariamente debió empezar muy temprano. Confieso que algunos buenos Pintores han comenzado mas tarde; pero si han sobresalido, es porque tuviéron ingenios extraordinarios; y esto no quita el creer que si hubiesen empezado mas presto, habrian sido mas excelentes.

*Preg.* ¿Qué es lo primero que un maestro debe enseñar á su discípulo?

*Resp.* Como no es fácil descubrir desde luego el ingenio y carácter de los niños, es necesario hacer que empiecen por diseñar las figuras geométricas sin regla y sin compas; para que su vista se acostumbre á la exáctitud, que es la basa fundamental del dibujo; pues no hay objeto cuyos contornos y formas no se compongan de figuras y líneas geométricas, simples ó compuestas. Con que si el muchacho sabe hacer á ojo estas figuras, sabrá dibujar exáctamente qualquiera cosa, y concebirá con facilidad todas las proporciones.

*Preg.* ¿No será mejor hacerle diseñar la figura humana, respecto que si esta se compone de figuras geométricas, aprenderá de una vez lo que del otro modo aprenderia de dos?

*Resp.* Esa idea es totalmente falsa; porque la belleza del contorno de la figura humana depende de expresar bien todas las líneas imperceptibles, y todas las formas interrumpidas, que hacen un conjunto de figuras geométricas mezcladas y confundidas entre sí de tal manera, que es imposible que un niño pueda concebirlas con distincion, y muy difícil que el maestro juzgue por ellas de la exáctitud de vista de su discípulo. En un simple triángulo, por exemplo, es facilísima cosa conocer los defectos y vicios que han cometido la vista y la mano.

*Preg.* ¿Qué cosa es el vicio de la vista?

*Resp.* Hay personas que ven todas las cosas mas largas que anchas, y otras al contrario. Algunos á cierta distancia juzgan todos los objetos mayores, y otros menores: por lo qual creo yo que conviene hacer que los niños dibuxen las figuras geométricas; pues en las cosas mas simples se descubren mas fácilmente los errores; y así el maestro podrá en un triángulo, por exemplo, conocer en un instante, por medio de la regla y el compas, la falta de exáctitud de la vista del discípulo.

*Preg.* La razon será buena; pero la práctica está en contrario: porque ni Rafael, ni Caracci, ni Dominiquino, ni algun otro gran Pintor que sepamos, siguió ese método para hacer las grandes obras que hicieron.

*Resp.* Eso en parte es verdad; pero necesita explicacion. Leonardo de Vinci, que nos dexó diversas reglas de proporcion del cuerpo humano, decide que la Geometría es necesaria á los Pintores. Los maestros de Rafael le enseñaron á dibuxar con una exáctitud extraordinaria, bien que de tal modo que no pudo menos de adquirir un gusto servil y sequísimo; pero le fué fácil desecharle quando al ver las cosas antiguas, y las obras de Miguel Angel, se propuso imitarlas, porque tenia la vista mas exácta que se puede tener. Otro ingenio tan puro y tan correcto como el suyo no ha vuelto á parecer despues acá en mas de dos siglos y medio; por lo que seria temeridad contar que qualquier muchacho que empiece la Pintura ha de tener aquel raro talento; y así es necesario exâminar los dones que le ha distribuido la Naturaleza. Los Caraccis siguiéron las reglas de proporcion que hallaron establecidas; y yo admiro en ellos otras varias cosas, mas que no la extrema correccion.

*Preg.* ¿Con que Anibal no fué extremadamente correcto?

*Resp.* La correccion se entiende de varias maneras:

en una de ellas fué correcto, y lo debió, mas que á la exáctitud de la vista, á la práctica adquirida con el mucho dibuxar. Dominiquino diseñó tantas veces el grupo de Laocoonte, que le sabia de memoria. Con todo eso, ninguno de los Pintores que se citan ha igualado la pureza y precision del Antiguo; y como, para no ser acusados de un vil temor, debemos emprender lo que otros han executado, yo deseo mas, y propongo aspirar á lo mas perfecto. Si al mismo tiempo que Rafael estudiaba la correccion de sus maestros le hubieran enseñado á huir la sequedad que ellos tenian, y á dibuxar la Naturaleza por el camino de las figuras geométricas, no se habria visto despues en la necesidad de mudar su manera. Si Caracci y Dominiquino hubiesen aprendido por el método que propongo, no veriamos en sus cartones tantas líneas falsas corregidas; y en los del último en particular, aquel gusto tímido y frío que vemos.

*Preg.* ¿Pero ese estudio geométrico podrá tal vez dañar á la elegancia y facilidad?

*Resp.* Todo lo contrario. La elegancia consiste en la gran variedad de líneas curvas y ángulos, y solamente la Geometría podrá dar facilidad para hacer estas cosas con mano segura, y de la qualidad que se desea. En conclusion, yo no quiero decir que solo el estudio de las figuras geométricas pueda formar grandes Pintores; pero digo, que siendo la correccion la parte mas difícil de hallar en ellos, y dimanando esta de la exáctitud de la vista, por ningun otro medio se puede adquirir tan fácilmente como por el estudio que he dicho de la Geometría. A esto se añade que un muchacho, dibuxando con cuidado un mes las figuras geométricas, aprenderá mas exáctitud que otro en un año diseñando academias; y el primero en seis meses de tiempo sabrá plantar bien una figura, y tendrá un buen fundamento para adelantarse en las demas partes del arte.

*Preg.* ¿Qué se debe hacer despues de haber diseñado las dichas figuras geométricas?

*Resp.* Se deben diseñar contornos por buenos dibujos ó quadros, y estudiar las proporciones del cuerpo humano, para adquirir buen gusto de diseño, las quales deberá el maestro enseñar por las que tienen las estatuas antiguas; y entonces será menester doblar el cuidado, y no perdonar la menor falta de correccion.

*Preg.* ¿Será preciso detener mucho al principiante en dibujar contornos?

*Resp.* Hasta que haya adquirido una competente facilidad.

*Preg.* ¿Hecho esto qué deberá estudiar?

*Resp.* Comenzará á sombrear, cuidando de que los diseños queden con la mayor limpieza; porque adquiriendo entonces esta qualidad, dura despues toda la vida, y tambien para pintar. Advierto asimismo que quando se dibuxa de claroscuro se ha de estudiar la Anatomía y la Perspectiva, á fin de prepararse para dibuxar despues el Natural.

*Preg.* Si diseñando las figuras geométricas se ha dicho que en seis meses despues se puede dibuxar bien una academia, ¿para qué se ha de perder el tiempo en dibuxar diseños ni quadros, pues parece que seria mejor ponerse desde luego á dibuxar estatuas?

*Resp.* No es así; porque para dibuxar bien las estatuas es necesario saber la Perspectiva. Y aunque he dicho que el principiante sabrá en aquel estado plantar una figura, no deberá hacerlo, porque sin la inteligencia de los escorzos se acostumbrará á una fria y servil imitacion, ó perderá la exáctitud de vista que haya adquirido.

*Preg.* ¿Cómo se debe estudiar la Perspectiva?

*Resp.* Se empezará por estudiar un poco de Geometría elemental; y luego se aprenderá á poner todas sus figuras en Perspectiva.

*Preg.* Un poco de Geometría me parece insuficiente, pues vemos que los que quieren enseñar con fundamento la Perspectiva hacen estudiar, no solamente toda la Geometría, sino tambien la Arquitectura, á lo menos las reglas de los cinco órdenes: asegurando que no se puede poner bien una cosa en Perspectiva si no se conoce perfectamente su Geometría.

*Resp.* Los que son de esta opinion no se engañan; pero yo creo que para formar un Pintor, el maestro prudente debe procurar que sepa todas las cosas pertenecientes á su arte en porcion igual, y que no se pierda el primer tiempo, que es el mas precioso, en las cosas que no son de primera utilidad.

*Preg.* ¿Perderá un Pintor su tiempo estudiando á fondo la Perspectiva?

*Resp.* No; pero como esta es una cosa mucho mas fácil que otras de las que entran en la Pintura, no conviene que el estudiante emplee en ella demasiado tiempo antes de aprender las mas necesarias. Tanto mas que las cosas de la Perspectiva que son mas necesarias á un Pintor se reducen al plano, al quadrado en todas sus vistas, al triángulo, círculo, óvalo, y sobre todo á concebir bien la diferencia del punto de vista, y la variedad que produce el punto de distancia de cerca ó de lejos.

*Preg.* ¿Cómo se ha de estudiar la Anatomía, pues dicen muchos que no es necesaria, y que los Pintores que se han aplicado á ella han caído todos en un gusto seco y desgraciado?

*Resp.* Los que dicen que la Anatomía no es necesaria, se engañan groseramente; porque sin ella no es posible dar razon de las partes de una figura desnuda. Pero en todo debe haber moderacion y juicio; pues hay diferencia entre darlo todo á una parte, ó saberla usar bien. Las reglas deben servir al Pintor solamente para uniformarse á la Naturaleza, y hacérsela comprehender bien.

*Preg.* Pero la Anatomía es una cosa tan larga de aprender....

*Resp.* No es ciertamente tan larga quando se enseña como se debe, esto es, quando no se enseña al Pintor mas de lo que necesita; pues de muy diferente manera deben estudiarla el Médico y el Cirujano, que han de saber todo el juego interno de las partes del hombre, que el Pintor, que solo necesita de los efectos que hacen en la superficie.

### §. I.

#### *De la Pintura en general.*

La Pintura es una de las tres bellas artes, y tiene por objeto la Imitacion de la verdad; esto es, la apariencia de todas las cosas visibles. Los materiales necesarios para esta Imitacion son los tres colores amarillo, roxo y azul; á que se añaden el blanco y el negro, que sin ser propiamente colores, sirven para expresar la luz y la obscuridad.

Todos los colores intermedios se componen de los tres sobredichos, que son los primitivos, y con ellos imita el arte todas las apariencias de la Naturaleza sobre una superficie; como, por exemplo, si á través de un cristal se viese un pais, un hombre, un caballo, ó qualquiera otro objeto, y se fuesen poniendo en el cristal todos los colores semejantes á los que se ven, quando se acabase esta operacion quedaria hecho un quadro parecido á los objetos que se veian antes á través del mismo cristal. De este modo, aunque con diverso artificio, va el Pintor disponiendo los colores sobre una superficie, con los quales produce en el que mira el mismo efecto que si viese los objetos verdaderos: de que se sigue que qualquiera superficie cubierta de colores que nos den ideas de formas ó de figuras, se llama Pintura; la qual, como arte, no es otra cosa que el modo de disponer los colores



de manera, que mediante su disposicion y modificacion, puedan despertar en el espectador ideas de cosas vistas antes por él, ó posibles de verse.

Todas las cosas que percibimos por la vista las llegamos á conocer poco á poco y por grados: por lo que ha sido necesario que el arte divida tambien la Imitacion de los objetos en partes y grados diversos; pues de otra forma seria tan imposible hacer obras laudables, como subir á un edificio sin escalera. A primera vista los objetos no nos dan otra idea que la de su existencia. Su forma nos acuerda despues que hemos visto otra cosa semejante, que por convencion se llama hombre, caballo &c. Continuando la observacion hallamos el modo como es aquel objeto, y luego las proporciones generales y particulares, y hasta las mínimas partes. De la misma suerte debe comenzar el Pintor por figurarse un lugar donde sucede una accion. Despues colocará en su imaginacion los cuerpos que allí deba haber: y esto será lo que corresponde á la Invencion. Luego pensará el modo con que puede estar cada cosa, tanto en el todo de ella, como en cada parte ó miembro particular; y esto pertenece á la Composicion. Por fin, arreglará la figura ó forma particular de cada cosa, que es lo que se llama *Diseño*: y como estas formas no se pueden expresar perfectamente como son sobre una superficie plana, el *Diseño* es inseparable del arte de las sombras y las luces, que es lo que entendemos por *Claroscuro*. Determinadas las formas, viene el color de los cuerpos, y el modo y manejo de él, que puede ser mas ó menos á propósito para expresar las cosas, su naturaleza y su textura. Todo esto es en general; pero á fin de aprenderlo, es menester irlo estudiando parte por parte menudamente; pues de otra manera será imposible saberlo bien, como lo seria hacer un edificio sin haber preparado los materiales; y así hablaré despues de cada cosa en particu<sup>l</sup>:-

La palabra Pintura se puede entender de dos modos: es á saber, como arte, y como cosa producida por el arte. En el segundo sentido, toda superficie sobre la qual se han colocado diversos colores dispuestos á un fin ó razon, se llama cosa pintada, ó pintura, mas ó menos artificiosa, segun las razones y modo con que está hecha. Pero en el primer modo ó sentido, es á saber, como arte que produce, es una de aquellas artes que tienen la Imitacion de la verdad por objeto: esto es, todas las cosas visibles del modo que se presentan á nuestra vista. Para llegar á este fin nos servimos de diversos medios, de los quales iré hablando, empezando por la Imitacion.

La Pintura imita la apariencia de la Naturaleza mediante los sobredichos colores que sirven de materiales, y son cinco, el blanco, el amarillo, el roxo, el azul, y el negro. Aunque el primero y el último no son efectivamente colores, debe el Pintor considerarlos como tales, por la grande necesidad que hay de ellos para representar la luz y las tinieblas, pues no tenemos otros medios con que ejecutarlo; y aun esto no se consigue sino imperfectamente, por las razones que diré mas abajo. Respecto á los demas colores, como el naranjado, púrpura, morado y verde, no son más que tintas compuestas de dos colores, como lo vemos, ademas de la experiencia de la Pintura, en el arco iris, y en el prisma, donde dichos colores no se hallan en otro parage que en medio de sus componentes, donde se cruzan los rayos de los tres colores primitivos. El verde viene entre el azul y el amarillo: el dorado, entre el amarillo y el roxo; y el purpúreo ó morado, entre el roxo y el azul. Estos colores son los materiales de que se sirve el Pintor para hacer que al que mira un quadro le parezca que sobre una superficie hay diversos cuerpos separados unos de otros, los quales en parte están ilumi-

nados, y en parte privados de luz inmediata, y solo iluminados con la luz que se mezcla en la masa del ayre, ó con el reflexo de otro cuerpo, ó que del todo estan privados de luz.

La Imitacion en Pintura depende de la uniformidad que tienen las formas, y sus cantidades y qualidades, con las de la Naturaleza: y como en esta las partes de un cuerpo son infinitas, el arte del Pintor consiste en saberlas imitar quanto es posible. Para esto debe considerar el efecto que hacen en su vista todas las cosas, considerándolas enteras, y en aquella distancia en que sus ojos llegan á ver todo el cuerpo entero. Si no lo hace así, hará una parte, pero nunca buena pintura entera. A mas de esto es menester considerar que en la Pintura no tenemos ni verdadera luz, ni verdaderas tinieblas, ó total privacion de luz; y que la tabla pintada es una superficie igual que recibe luz en todas partes. Como el negro de la pintura no es en sí mas tenebroso que otro qualquier cuerpo negro iluminado fuera de ella, es menester un arte particular para hacer que el negro pintado parezca privacion total de luz. Por la misma razon es necesaria tambien mucha habilidad para hacer que las sombras parezcan tales, y no manchas de color mas obscuro que el cuerpo natural. En el artículo del Colorido enseñaré la manera de hacer estas cosas.

La misma dificultad, y aun mucho mayor se halla en las luces; porque la tabla pintada no se puede ver si no se halla en positura tal, que la luz que recibe no vuelva á los ojos de quien la mira; pues en caso de volver, hará espejo de la luz y la sombra, y las luces parecerán clarísimas, mas ó menos segun la superficie fuere tersa. Y como las luces pintadas no pueden ser, aunque sean blancas, sino de la claridad de la media tinta de un cuerpo blanco, por consiguiente el Pintor que quiera imitar un cuerpo de superficie tersa ó lisa que reflexa la

luz, necesita de muchísimo arte, y nunca lo conseguirá perfectamente: por lo que aconsejo huir tales ocasiones, y medir con la potencia del arte los objetos que se quieren pintar; pues hay una infinidad de casos en que es imposible pintar un cuerpo luminoso, ni las luces de un cuerpo blanco. Casi nada hay en la Naturaleza que el Pintor pueda copiar como lo ve; y aunque se hallase un hombre tal que tuviese la paciencia, como la tuvo Denner de Hamburgo, de hacer cada arruga y cada pelo con su sombra, y de figurar en la niña del ojo toda la ventana del quarto, con las nubes que estaban fuera en el ayre: aunque hiciese todo esto tan bien, y aun mejor que él (no obstante que era hombre grande, y único en aquel género), tal pintura nunca podría parecer verdadera, sino con la condición de que se mirase siempre á la distancia en que el Pintor la hizo; y la razon es esta. Primeramente al mirar un quadro siempre hay alguna circunstancia que nos desengaña, y nos hace conocer que lo falso no es verdadero. Supongamos que el quadro fuese en todas sus partes perfecto: que estuviese colocado en su cabal punto de vista: que no hubiese mas que una sola distancia desde la qual se pudiese mirar; y que la luz del parage donde se ve fuese justa, de la propia manera que si hubiese de ser para producir sobre las figuras el mismo Claroscuro que si fuesen verdaderas; no obstante todo esto nos desengañarian la superficie plana, las pinceladas mismas, la falta del ayre que debería haber entre los objetos remotos: el Claroscuro, y las luces se enflaquecerian, como tambien los oscuros, por la interposicion del ayre, y destruirian los efectos del gran trabajo del Pintor. De aquí se infiere que para hacer una Imitacion del Natural que no sea servil, sino ingeniosa, es menester que no imite la verdad como es, sino como puede ser, dándola aquella disposicion propia del objeto, y de la idea que se quiere hacer concebir á

quien mira , de modo que qualquiera forma conserve su propiedad y calidad característica en todas las partes del arte , que cada cosa se represente inteligiblemente , y se distinga de qualquiera otra , y en fin , que la Naturaleza sea imitada del modo mas propio , para que el espectador comprehenda con claridad la idea del Pintor.

Dos caminos han seguido los grandes Pintores para lograr todo esto. Unos han desechado las partes que no eran absolutamente necesarias para su fin , haciendo que resaltase mucho lo que querian hacer observar ; y otros han buscado todas las partes significantes , y las han señalado con mucha intension , para dar idea clarísima de lo que querian expresar. El príncipe de los primeros es Antonio de Corregio , y de los segundos Rafael de Urbino. Ambos , cada uno por su estilo , exáltaron la Pintura hasta su última perfeccion ; pues yo creo que lo mas á que se puede llegar en ella es á bacer que una tabla pintada nos parezca como si fuese una cosa vista á través de un cristal mas ó menos transparente y claro.

## §. II.

### *Del Diseño.*

**P**or Diseño se entiende principalmente el contorno ó circunferencia de las cosas , con la proporcion de su longitud , latitud y forma. Se debe considerar quales formas son las mas graciosas , y aprovecharse de ellas para que la obra baga efecto agradable ; y esto se ha de observar , no solo en las figuras enteras , sino tambien en sus miembros , y en el espacio que queda entre una y otra. Las formas que sean mas variadas son mas agradables en Pintura ; y al contrario , las que mas disgustan son las que en sí mismas se repiten , como las quadradas , y las redondas : las primeras , porque se componen de quatro

líneas paralelas de dos en dos; y las segundas, porque por todas partes son la misma cosa, y no presentan á la vista ninguna variedad, y por consiguiente ninguna gracia. La oval, ó elipse, ya no es tan uniforme; y la triangular es la menos desagradable de todas las figuras regulares; porque los ángulos son de número desigual, y sus líneas no componen ninguna paralela.

En la Pintura es menester absolutamente huir de toda repetición de líneas y de formas, de toda paralela, de los ángulos de grados iguales, y mas que de todo de los ángulos rectos: porque en estos no hay ni siquiera la libertad de variar su grandeza; y en los otros cabe el arbitrio de hacerlos mayores ó menores, esto es, mas agudos, ó mas obtusos; y en las demas figuras hay la libertad de variarlas de magnitud.

Por esto es necesario que el Pintor sepa bien la Perspectiva, porque con ella podrá variar todas las formas regulares, haciendo, por exemplo, de un quadrado un trapecio ó forma irregular: alargará ó acortará un triángulo, cambiará un círculo en elipse, y evitará toda repetición. En suma, si un miembro se presenta en apariencia geométrica, su correspondiente se debe hacer escorzado para mantener la variedad.

Ninguna forma debe ser uniforme; y hasta las líneas rectas se deben convertir en ondeadas: lo qual no dañará á la forma principal, como se observe que las porciones de círculo toquen la recta en varios puntos, distancias y elevaciones, y sin formar ningun ángulo, vayan alternando continuamente las concavidades y convexidades. Una línea hecha de esta manera es la mas á propósito para dar gracia y elegancia al contorno; pues con ella, sin alterar la anchura ó elevación de un miembro, se le puede hacer que comparezca mas ó menos ligero; porque haciendo las partes convexas mayores que las cóncavas, será pesado, y al revés parecerá ligero. Por esto es neces-

rio dar una justa proporcion á estas dos especies de formas, como explicaré mas por extenso en el párrafo de la Gracia del Diseño.

En un cuerpo desnudo no se pueden hacer ángulos, sino quando un músculo ó parte se oculta detras de otra; porque en tal caso, por una especie de interseccion, forman ángulo; y entonces es menester observar bien de dónde nace aquel músculo ó parte, en lo qual han errado muchos Pintores por ignorancia de la Anatomía. Estas intersecciones se forman de varias maneras. Las hay en los miembros que se ven enteramente, quando la obliquidad de un músculo tiene su origen en la parte que no se ve; y las hay en los escorizados, á causa de que muchas veces un músculo se interrumpe, porque la parte carnosa cubre la cóncava que le liga con la tendinosa; por cuya razon hay tantas intersecciones en los escorzos, pues todas las formas convexas ocultan ó disminuyen las cóncavas. Por esto los Pintores prudentes evitan quanto es posible los escorzos en los objetos graciosos; y quando es preciso usarlos, ponen los menos que pueden, y que son absolutamente inexcusables. En los objetos de carácter áspero, y expresion fuerte, donde se puede usar un estilo alterado, se emplean con acierto; y lo mismo en los casos en que un miembro se corta con otro, y forman ángulos; pero entonces es preciso observar dónde se corta la línea, porque si el miembro que se oculta detras del otro se corta en el principio de su convexidad, ofenderá la vista; pues parecerá que las líneas son incompatibles, yendo la una hácia fuera, y la otra hácia dentro. Si por alguna razon no es posible excusar este encuentro de líneas, se puede remediar cubriendo el parage con algun paño, ó haciendo la interseccion en la parte mas recta del miembro que se quiere ocultar; y si ni esto pudiere ser, se ha de procurar que caiga donde la línea

curva sea mayor, á fin de que de la otra parte haya la misma especie de línea.

He dicho que el Pintor debe huir de las figuras perfectamente geométricas; y para esto convendrá, quando ocurra alguna forma angular, no concluir las líneas en ángulo, y á la punta de ellas hacer un poco de círculo; pues así se da á la vista aquella variedad de formas que constituye la Gracia. Si al contrario ocurriese una forma redonda, se puede variar haciendo algunos rellanos, y ondeando la línea. En suma, se debe tener por principio cierto, que no conviene hacer ninguna figura perfectamente angular, ni perfectamente redonda, porque no hay cosa en Pintura que tanto ofenda la vista. Convendrá hacer estas observaciones en las obras de los maestros que mejor han diseñado, y particularmente de los que han tenido buen gusto de diseño, como los Caracci, y algunos de sus discípulos, los cuales, aunque se les ofreciese, por exemplo, representar una piedra cortada segun todo el rigor del arte, seguramente la harian con los ángulos rotos.

• En el dibujo se comprende toda aquella parte de la Pintura que sirve para determinar las formas de los cuerpos; y aunque es inseparable del *Claroscuro*, no obstante se entiende particularmente de las formas, contornos ó extremidades que vemos de los mismos cuerpos. Esta parte se compone de otras dos principales, que son, el conocimiento de las formas propias de las cosas; y el modo con que se nos presentan á la vista. Esta segunda pertenece á la *Óptica*, de quien se deriva en Pintura la *Perspectiva*, que merece ser tratada con extension, como lo ejecutaré quando tenga comodidad para ello: y la primera, en quanto á las formas del cuerpo humano, y de todos los animales, depende de la *Anatomía*; y por lo respectivo á los demas cuerpos, del conocimiento de sus propias figuras, grabado en la memoria



por medio de la Geometría. Pero es menester notar que la Geometría pictórica no es totalmente la misma que la comun : porque el Pintor debe conocer las razones de las formas para hacerlas á ojo , y con mano suelta; pues de nada le servirá saber la Geometría como la supo Euclides , si no se halla en estado de dibujar sus figuras sin el compas ni la regla. Esto no se adquiere sino por la costumbre ó hábito de ver con exáctitud, que es la basa fundamental del Dibuxo, sin la qual nunca se hallará el Pintor en estado de hacer lo que sabe por teórica ; porque en la Pintura se deben expresar las formas que se ven en la Naturaleza tales quales se presentan á la vista ; y como la hermosura de ellas depende de aquel poco mas ó menos que determina y decide su carácter, tambien con el poco mas ó menos se facilita ó se impide el que se comprehenda.

El que quiera , pues , dibujar bien , lo primero que debe observar es la forma del objeto ; y lo segundo, la manera con que se presenta á su vista. A la forma propia de un cuerpo entero pertenece tambien la proporcion de las partes , es á saber , aquella analogía que tienen entre sí , la qual se llama comunmente proporcion. De esto haré un artículo quando hable de las proporciones del cuerpo humano ; y por ahora digo solamente , que hay en cada cuerpo entero un carácter general ; quiero decir , que todo cuerpo se compone de formas quadradas , ó triangulares , ó redondas ; y aunque estas formas sean infinitamente varias , conservarán siempre aquel carácter que la Naturaleza les ha dado , y que las distingue. El que quiera , pues , buscar la hermosura en el Dibuxo debe considerar bien la forma característica de cada cuerpo , y dar en su obra clara inteligencia de ella ; y no cuidar de las menudencias accidentales , ni dexar cosa , por chica que sea , como sirva á la construccion del cuerpo. Quando digo menudencias ac-

cidentales entiendo aquellas cosas que no convienen con el todo: como si en un cuerpo adusto se hallase un músculo que fuese ó gordo ó redondo (lo que puede suceder mediante el mayor ejercicio de alguna de sus partes, ó por causa de la complexion, ó estado de salud de la persona), el Pintor no le debe imitar, sino suponer que el tal cuerpo es uniforme en todas sus partes, para no interrumpir la inteligencia general que quiere dar al espectador de la figura de un hombre adusto. Lo mismo digo del hombre fuerte, del ligero, del mozo, del viejo &c., pues siempre que en un cuerpo de carácter determinado haya alguna parte, aunque sea hermosísima, de forma y carácter diverso del todo, ó de la mayor parte de los otros miembros que componen el todo, el imitarle será una monstruosidad que interrumpa la idea general del carácter.

Ademas de esto es necesario estar atento para no mudar por ningun motivo el carácter, la forma, ni la proporcion que la Naturaleza ha dado á qualquiera cuerpo, y á qualquiera parte de él; y así, por exemplo, un músculo no se debe reducir jamas á forma quadrada ó redonda; porque esto sería mudar la Naturaleza y sus determinadas leyes, y salir fuera de la verisimilitud; pero se podrá muy bien hacer la tal parte ó músculo alguna cosa mas ó menos largó. Si la Naturaleza ha hecho una cosa grande, y otra chica, nunca se deben hacer iguales; y mucho menos las grandes chicas, ni las chicas grandes.

Lo mismo que he dicho de la idea general y del carácter de una figura entera, digo tambien de las formas; pues aunque dexo notado que se han de huir las redondas y las angulares, no por eso entiendo que se haya de mudar la forma propia de las partes y de los músculos, sino que al músculo que de su naturaleza es redondo se le deben hacer ciertos rellanos y flexiones, tanto mas anguladas, quanto lo son todos los otros músculos; pues no por eso dexará de parecer redondo en comparacion de los demas que tienen otra figura.

Debe considerar el Pintor que casi ningún cuerpo es perfectamente angulado, ni perfectamente redondo, y que las variaciones de las formas hacen un cierto efecto en Pintura que da idea de movimiento, de flexibilidad y de vida. Cada línea en sí misma tiene la propiedad de expresar una calidad del cuerpo que circunscribe; como, por exemplo, qualquiera línea recta da idea de extension ó dureza: la curva, al contrario, de flexibilidad: la elíptica puesta horizontalmente, de cuerpos tiernos y húmedos: la que forma S, de tener vida; y así todas las demás, segun el diverso modo como se usan, y el lugar donde se hallan, tienen diversa significacion.

Se podrian decir infinitas cosas si se quisiera hablar de todos los casos que piden observacion particular en cada forma, y de todo lo que acontece en la Pintura; pero me contento solo con acordar que se eviten quanto se pueda los escorzos, particularmente en los objetos que piden belleza; porque estos no sufren aquella mudanza de formas que causa el escorzo. Un miembro, ó parte escorzada, está sujeta á un punto de vista; y siempre que no se ve la pintura en aquel punto, parece falsa ó estropeada.

### §. III.

#### *Del Clarobscuró.*

La parte de la Pintura que se llama Clarobscuró, ó por mejor decir, arte de las luces y sombras, es de dos maneras, como todas las otras partes de la misma Pintura: la una de ellas necesaria y simplemente verdadera; y la otra verisimil ó ideal. Pero antes de hablar de las reglas particulares del Clarobscuró es menester observar las cosas siguientes. 1.<sup>o</sup> Que si no hubiera luz todas las cosas corpóreas serian oscuras y tenebrosas. 2.<sup>o</sup> Que el ayre es corpóreo y material, y está mezclado con cuerpos extraños.

3.<sup>a</sup> Que la luz cayendo sobre un cuerpo, vuelve atras, y hace aquella que se llama reflexion ó reverberacion, y esto sucede mas ó menos, segun el cuerpo es de superficie mas tersa ó áspera. 4.<sup>a</sup> Que todos los cuerpos convexos rechazan los rayos de la luz segun su curva mayor ó menor, como si vinieran reflexados del centro de ella misma; y los cóncavos los juntan en el parage donde seria el centro de su curva. 5.<sup>a</sup> Que sobre ningun cuerpo terso y plano se puede ver la luz sino en el parage donde forma un ángulo igual á la línea del rayo visual de quien mira dicho cuerpo. 6.<sup>a</sup> Que en los cuerpos *mates*, que tienen la superficie áspera y porosa, cada partícula de ella es mas ó menos reluciente, y parece su luz mas dilatada, porque se reflexan los rayos de cada parte de la superficie, y por su pequeñez vienen casi á perderse en el ayre; y á formar una luz esparcida y endeble.

El Clarobsuro, bien entendido es el que da la mayor brillantez á la Pintura. Él es quien hace mas comprehensibles las formas, puesto que el contorno no es mas que una especie de seccion particular, y que un globo sin las luces y sombras hace el mismo efecto que un disco ó círculo: y él es el que despues de la Perspectiva lineal contribuye mas que otra ninguna cosa á que sobre una superficie llana parezcan los cuerpos realzados, y de formas variadas y separadas.

La Perspectiva aérea es una de las partes del Clarobsuro; y aqui es necesario advertir, que en la Naturaleza casi no hay ángulo alguno perfecto; y que sus ángulos solamente son curvas pequeñas, las quales continúan en dos líneas que se van ensanchando. Por esto el Pintor, si quiere hacer buen Clarobsuro, no debe abusar de los ángulos geométricos, porque caerá en una gran dureza. Dichos ángulos pueden solamente convenir en algunos contornos muy iluminados; pero ni aun estos se deben hacer decididos, ni con tinta verdaderamente lumi-

nosa, sino con media tinta; porque es imposible que la luz que cae sobre el ángulo de un cuerpo, pueda volver por ángulo igual á nuestros ojos desde el último extremo del contorno; pues si la luz pudiera hacer este efecto, viéramos todo el objeto obscuro, y una luz muy endeble en el contorno: y así este caso no se ha de suponer, porque suponiéndole no podría gustar, mediante que destruiria el lucimiento del objeto. Ademas, debe considerarse que cada cuerpo, siendo en parte ó en el fondo de su superficie liso, rechaza parte de los rayos, y tiñe otra vez el ayre más cercano á él con una luz de su propio color.

He querido decir todo esto solamente para persuadir que los contornos deben ser dulces y suaves; y que si en la Naturaleza vemos algunos que parecen cortados, esto proviene de que en ella el cuerpo iluminado se distingue infinito del cuerpo que no lo es; y que ambos son ó verdaderas luces, ó verdaderas tinieblas; lo qual, como he dicho arriba, no sucede en la Pintura.

Si se considera la luz que está en el contorno de una figura, parangonándola con la que se halla en el centro realzado mas vecino á nuestros ojos, se hallarán siempre dos ó tres grados de diferencia. Por eso el Pintor debe hacer lo mismo, metiendo un tercer color en el contorno para mantener el relieve. Algunos Pintores ilustres, para conseguir juntamente ambos efectos, han hecho la justa degradacion en el cuerpo principal iluminado, suponiéndole por campo un objeto naturalmente obscuro y tenebroso; y así lo hizo muchas veces Corregio. El que quiera, pues, producir un efecto de verdadero relieve en la Pintura ó Dibujo, debe primero reconocer qué fuerza puede dar á la forma y postura del cuerpo que quiere fingir. Despues debe considerar qué direccion toma el rayo de la luz relativamente á la línea horizontal que forma su vista con el objeto; cuya consideracion le servirá mucho, tanto para entender los efectos

de la luz sobre el objeto verdadero , como para idear los objetos que no ve. Y luego conviene que exámine cómo se ha de colocar un objeto , ya sea llano ó redondo, para que reciba mas luz , y pueda con igual ángulo volverle a los ojos. Estas consideraciones se deben hacer observando la planta y elevacion de los cuerpos.

Las luces ó cuerpos luminosos de que hacemos uso en Pintura son tres; es á saber , el sol , el fuego y el ayre. De la luz del sol descubierto es casi ocioso hablar, siendo imposible imitarla bien ; y así diré solamente que no admite otra degradacion que la de la postura del cuerpo que la recibe. La luz del fuego tiene las mismas reglas que la luz cerrada, de que hablaré luego ; debiéndose considerar siempre su fuerza segun su tamaño , y que quanto mas pequeña sea su luz , mas fuerte será la degradacion. Y por lo que toca á la luz del ayre , esta es de quien se vale mas á menudo la Pintura , usándola de dos maneras, una llamada luz cerrada , y otra luz abierta.

La luz cerrada se debe considerar como si fuese otro nuevo cuerpo luminoso del tamaño que es la ventana por donde entra , el qual estuviese tambien á la misma distancia que la ventana: y esta luz es quasi reflexa , pues aunque el sol esté á la parte opuesta fuera de dicha ventana, viene su luz perfecta y constantemente; por lo que el Pintor debe escoger la luz del norte.

La luz abierta del ayre sin sol es tambien de dos maneras: una quando el sol se halla cubierto de nubes , y su luz las atraviesa , produciendo débil claridad , pero que viene siempre de la parte donde está el sol ; y otra quando el cielo está sereno , y los objetos que estan á la sombra se iluminan del ambiente , y parece que la luz cae verticalmente sobre ellos. Si un objeto muy remoto priva á otro de los rayos del sol , la luz queda entonces como quando el tiempo está nublado.

La luz del ayre abierto es la menos ventajosa para el

Pintor, porque todo el cuerpo del ayre está igualmente iluminado.

Las sombras se pierden quando el cuerpo luminoso es chico, esto es, menor que el cuerpo que recibe la luz: en cuyo caso la mayor parte de este se hallará privado de ella; y las sombras que causa en otros objetos irán siempre ensanchándose quanto mas se aparten del objeto que las causa.

Las sombras de los cuerpos que reciben la luz de una ventana mayor que ellos, siempre se irán estrechando, y perdiéndose mas ó menos presto segun el tamaño de la luz.

Los cuerpos que se hallan en luz abierta sin sol quasi no hacen sombras, y causan solamente una pequeña privacion de luz á los objetos que tienen cercanos; porque todo el ayre está lleno de luz esparcida.

La luz del sol es de fuerza igual en todas partes; y las sombras siguen la direccion del cuerpo que las causa.

Se debe considerar que las sombras nunca estan del todo privadas de luz, y que son obscuras solamente comparadas con otra luz mayor. Los rayos que vienen á nuestros ojos por reverberacion de un cuerpo iluminado deslumbran la vista de manera que nos confunden los objetos que estan en una luz menor. Si aquel menor grado de luz, que llamamos sombra en comparacion de la luz mayor, se hace universal, como acontece quando alguna nube cubre al sol, vemos claros y distintos los mismos cuerpos que antes nos parecían sombreados, porque no hay entonces aquella luz que nos deslumbraba la vista. Lo mismo sucede quando nos paramos la luz con la mano, que distinguimos mejor las cosas sombrías; y quando nos acercamos á los cuerpos poco iluminados, que tambien los distinguimos mejor, porque no hay tanta luz interpuesta entre nosotros, y el cuerpo que nos deslumbraba la vista. De lo qual debe argüir el Pintor, que los objetos próximos, aun en las sombras, se deben distinguir,

y no hacerlos tan oscuros como aquellas sombras que están muy apartadas, y que se pierden en un color mezclado de tinieblas, y de luz casi azul, por razon de los cuerpos iluminados que están en el ayre que media entre los ojos y el parage tenebroso.

Tambien se debe observar la Perspectiva aérea, que tiene sus reglas como la lineal en quanto á la disminucion de la fuerza del Claroscuro. Supongamos, por exemplo, que sobre una fila de quadrados de una vara cada uno puesta en perspectiva lineal hubiese sobre el primero una figura, otra sobre el segundo, y sobre el tercero &c., otras: digo, que si mediante la proximidad del punto de distancia, la puesta en segunda fila se disminuyese una tercera parte del tamaño de la primera, la tercera no se disminuiría un quarto de la segunda; y las otras, mientras mas se alejasen de los ojos, irian variando menos la una de la otra. Lo mismo, pues, sucede en la Perspectiva aérea; porque si entre la fuerza de la primera á la segunda figura hay un grado de diferencia, de la segunda á la tercera habrá menos, y siempre irá menguando, como vemos en los montes y en las ciudades vistas en distancia. Una cosa que se halla cerca de mí se diferencia infinitamente en fuerza de Claroscuro y en tamaño de otra semejante que está una milla lejos; pero si se ve una ciudad lejos quince millas, una cosa que esté otra milla mas allá se diferenciará casi nada de otra semejante que esté en la ciudad; y lo mismo sucederá con dos montes que se vean desde muy lejos. No creo necesario dar aquí una demostracion científica de esto, porque la experiencia basta, y es la que mas claramente demuestra la verdad.

La misma degradacion hay en la luz. Del primero al segundo objeto habrá, por exemplo, un grado de diferencia; del segundo al tercero en igual distancia habrá mucho menos; y del quarto y quinto menos y menos. La degradacion será mayor ó menor segun que el cuer-



po luminoso estuviere mas cerca ó mas lejos. Si está cercano, la degradacion será fuerte, porque los primeros objetos recibirán mucho mayor cantidad de rayos de luz, que no el segundo, y los demas siguientes; puesto que las líneas de los rayos se hacen siempre mas iguales, y de menor ángulo, segun se apartan del punto de vista; y quando el cuerpo luminoso está muy remoto, como sucede con el sol, entonces los rayos son casi paralelos, y se diferencian tan poco en toda la superficie del mundo iluminado á un mismo tiempo, que es imperceptible á nuestra vista.

En general dos son las razones por qué se apagan y pierden su fuerza las luces mas intensas: la una es la distancia del cuerpo luminoso; y la otra la distancia en que vemos las cosas. Quando se encuentran ambas circunstancias en un objeto, entonces queda muy débil de Claro-oscuro el cuerpo que se quiere representar. Si está distante de la luz, y cerca de los ojos, la claridad general será muy débil; pero la superficie del objeto se verá determinada y viva: porque entonces, estando nuestros ojos vecinos, ven distintamente aquel punto de donde se expone el cuerpo luminoso. Pero quando un objeto está cerca de la luz, y lejos de los ojos, la luz general será fuerte; bien que la fuerza del rayo luminoso estará esparcida y confundida en la masa del claro, á causa de que siendo esta un solo punto, se hace pequeñísimo en la distancia, y se pierde en el ayre antes que pueda volver á nuestros ojos. Lo mismo acontece con las sombras; pues las de los cuerpos cercanos á la vista deben ser mas claras, y ellos aparecerán mas oscuros; y en los parages donde no puede penetrar la luz serán las sombras mas fuertes y decididas. Al contrario, las sombras generales de los objetos distantes de los ojos deben ser mas opacas, y los parages mas fuertes y pequeños se deben confundir en la sombra general, hasta que interponiéndose cantidad

de ayre , debilita la obscuridad de las sombras , y por fin tambien el color.

Conviene asimismo considerar que el Claroscuro es aquella parte de la Pintura que explica las formas , y es el medio con que se hace que sobre una superficie llana é igual parezcan los cuerpos realzados y de relieve. Los cuerpos no pueden tener mas que tres géneros de formas, esto es , ó compuestos de superficies rectas ó curvas , ó mezcladas de ambas. Las rectas no pueden ser mas que de una especie ; pero las curvas pueden ser cóncavas y convexas ; y las mixtas son las mas variadas. Con que si el arte de la luz y las sombras sirve para explicar las formas , es menester considerar que las líneas curvas no hacen ángulos , esto es , ninguna diversidad de grado de flexion. El que quiera , pues , expresar con el Claroscuro tales formas , debe observar que desde el pasage de la luz á la media tinta , y de esta á la sombra , y de la sombra al reflexo no ha de haber ninguna diversidad total de tintas , sino que ha de ser la degradacion imperceptible , mas ó menos , segun la naturaleza de la curva que representa. Los cuerpos angulosos ó compuestos de líneas rectas , que es lo mismo , deben tener el Claroscuro de tintas separadas , como lo es su forma , cuya superficie muda instantáneamente de direccion. Los cuerpos mixtos deberán tambien ser mixtos de estas razones de Claroscuro.

#### §. IV.

##### *Del Colorido.*

El Colorido es aquella parte de la Pintura que sirve no solo para representar simplemente las apariencias universales de los cuerpos que tienen color , sino para hacer que el espectador conozca las qualidades de ellos y de sus partes : es á saber , si son tiernos , duros , húmedos , áridos ; ó

mezclados de otras qualidades. Los materiales del Colorido son los sobredichos cinco colores, blanco, amarillo, rojo, azul y negro; y los segundos colores, ó primeras tintas mezcladas de aquellos, son el dorado, el verde, el morado, el ceniciento; el pardo. Cada uno de estos últimos se compone de dos de los primeros; y si se añade el tercero, pierden la hermosura.

Tenemos dos géneros de colores que nos ha dado la Naturaleza: es á saber, los oscuros y transparentes ó diáfanos, y los claros; y tambien tenemos algunos oscuros que son opacos, como la laca, el azul, el negro de marfil, y otros semejantes; pero estos nunca pueden llegar á la opacidad que se hace con los transparentes. La diferencia que hay entre un cuerpo transparente ó diáfano, y el opaco, es, que los rayos de la luz entran y pasan el cuerpo transparente; y no se quedan ni se reflexan sobre su superficie, como acontece á los opacos. El cuerpo mixto de partes opacas y diáfanas recibe los rayos de la luz; pero parte quedan sobre la superficie, y parte entran y visten todo el cuerpo de una porcion de luz, la qual entonces hace en dicho cuerpo diversos colores, segun se forman multiplicados ángulos de rayos de luz. Donde la superficie queda iluminada imperfectamente entrevemos por su transparencia aquellas partes internas, de las quales la luz no puede volver á nosotros, y nos parece opaca; y al contrario, donde la superficie está privada de rayos de luz, vemos al través de aquella la luz que está esparcida dentro del cuerpo; y este efecto aumenta la vivacidad del color. Lo mismo sucede en la Pintura, pues quando un color claro se pone sutilmente sobre otro obscuro, le vuelve pardo; y el color obscuro puesto sobre el claro, aumenta el brillante de este: por cuyas razones un cuerpo semidiáfano nunca parece de color puro en la parte iluminada; pero sí en aquella donde los rayos de la luz penetran dicho cuerpo sin dexar la superficie iluminada.

Baxo estos principios conviene advertir , que para pintar carnes delicadas se deben usar mucho las tintas cárdenas ; y que en una figura de tales carnes las tintas puras se deben solo emplear en los parages donde el pellejo está estirado sobres los huesos ; porque siendo estos cuerpos blancos en sí mismos , y el pellejo transparente , la luz tras-pasa , y la recibe el cuerpo que está debaxo. Quando la luz es muy fuerte en los parages donde debaxo del pellejo hay gordura consistente , tambien hace quasi tinta pura , tirando mas ó menos al verde , segun aquella gordura es mas húmeda en los sitios donde el pellejo blanco pasa por encima. En los parages húmedos las tintas parecen azuladas ; y lo mismo sucede quando la sangre queda cubierta de una piel blanca , suficientemente gruesa para estorbar que la luz pase en tanta cantidad que pueda hacer parecer roxa la materia de la sangre : porque esta entonces hace la funcion ú oficio de un cuerpo negro ; y el blanco , que pasa por encima , no siendo perfectamente denso , parece azul. Quando la sangre está solamente cubierta de una cutis transparente , entonces parece roxa en la superficie ; y quando la cutis está entrefexida de venas sutilísimas en la superficie , ó quando semejante cutis pasa sobre parages húmedos , causa una tinta de color purpúreo ó morado.

De lo que hasta aquí he dicho se pueden sacar las razones de las diversas tintas que hay en el cuerpo humano , y ver quando conviene observar esta variedad , con la qual se hace conocer la qualidad particular de cada parte. Se debe , pues , observar en general , que quando la última superficie es mas clara por su naturaleza que el cuerpo de debaxo , parece siempre la dicha superficie como si estuviese mezclada con partículas de tinieblas , esto es , negras. Al contrario , si la superficie es mas oscura por su tinta natural que el cuerpo que está debaxo , entonces hace las tintas mas puras y mas transparentes que las haria si tuviese debaxo un cuerpo de igual obscuridad. Las carnes que

tengan mas gruesa la piel deben ser menos variadas; porque la piel mas gruesa cubre mas perfectamente lo que tiene debaxo.

He prometido en el párrafo del Claroscuro enseñar el modo de hacer parecer las sombras mas verdaderas que se hacen comunmente; y para ello empezaré aquí á hablar por el mismo orden de la Naturaleza, y de los colores de los cuerpos luminosos.

Lo que sea en sí misma la luz es una de aquellas cosas que estan detras de aquel velo que esconde á todos los hombres el conocimiento de los primeros principios. Nos contentarémnos, pues, con hablar de sus efectos en el grado que los podemos comprehender por la experiencia. Es verisímil que la luz no tenga color alguno; pero como viene á nosotros atravesando otras materias intermedias, se colorea ó tiñe por medio de las refracciones que hace de unos cuerpos á otros hasta llegar á nuestros ojos. Si la materia por la qual pasa, ó que la cerca, ó que está mezclada con ella, es sutil, uniforme y poca, la luz es mas clara y menos teñida, y recibe con mas abundancia el primer grado de los colores; que es el amarillo, y con mayor abundancia el segundo, que es el dorado. Despues admite el roxo, hasta que recibe el azul, y se pierde en tinieblas. De estas razones vienen los colores diferentes de los cuerpos luminosos. Estos, sean como fueren, naturales ó artificiales, dan su color á los cuerpos que iluminan; y quantas mas veces se reflexan y quiebran los rayos de dicha luz, tanto mas aumentan su color. El ayre es la primera cosa que recibe la luz, y por eso debe precisamente teñirse del color de ella; y quanto mas grueso sea, mas se teñirá. Quando el Pintor observa bien esto, le aprovecha mucho para el concierto del quadro; pues le da ocasion de suponer una tinta universal, que se mezcla con todos los colores, mas ó menos, segun la cantidad que querrá suponer de este ayre teñido puesto entre sus objetos.

Debe tambien considerar que los reflexos , no solo llevan consigo el color del cuerpo primeramente iluminado , sino tambien parte del color de la luz: y esto tambien aprovecha para concertar el quadro , y es muy útil para la disposicion de los colores de los ropages , de los quales hablaré adelante.

Dos son las razones por que vemos el color de un cuerpo: y sin exáminar ahora si los cuerpos son coloridos por naturaleza , ó por las formas sobre las quales el rayo de la luz hace tal apariencia, es menester que el Pintor considere cada cuerpo como si tuviese en sí mismo naturalmente aquel color que se ve en él. La razon que nos le hace visible es , porque el cuerpo recibe la luz, quiero decir , porque está puesto de manera que los rayos de la luz topan sobre la superficie , recibiendo esta mayor luz quanto mas perpendicularmente caigan encima los rayos , y porque la luz que cae sobre el tal cuerpo puede volver por ángulo igual á nuestros ojos. El cuerpo que recibe la luz forma un espejo luminoso , el qual en el parage donde vemos la luz mas fuerte esparce mas rayos que tñien al cuerpo de color semejante al de ellos mismos. Si el cuerpo que recibe la luz es diáfano y de superficie lisa, no vemos la luz mas que sobre un punto; pero si es áspero y poroso , vemos la luz esparcida , por las razones dichas en el párrafo del *Claroscuro*. En aquella porosidad la luz se reverbera de una partícula en otra; y por esto vemos mas su propio color , que no el color de la luz. Donde el rayo de la luz cae en ángulo mínimo sobre el objeto se pierde parte del color del cuerpo, y se hace una tinta compuesta de tinieblas , y del color del cuerpo. Finalmente en los parages donde la luz pasa totalmente , porque no puede tocar en ellos , quedaria el cuerpo del todo negro si no hubiese luz esparcida en el ayre , ó si dicho cuerpo no recibiese otra luz reflexa. Esta última luz será , ó teñida del color del cuerpo

luminoso, ó del cuerpo que causa el reflexo, mezclado con el color suyo propio, y con el color de la luz. Las mas profundas sombras deben ser del color de la tinta de la Armonía general, porque se supone el ayre ya teñido de ella; y lo mismo se entiende de todo ropage, y de todos los demas cuerpos. El que quiera, pues, pintar bien las luces de los cuerpos como son, y principalmente las carnes, se ha de servir de colores opacos, y empastar bien su pintura, para que tenga un cuerpo apto á recibir la luz, y á volverla á los ojos.

He puesto los colores en el orden con que provienen de la luz, empezando desde el blanco, al amarillo, al roxo y al azul, hasta el negro. Aquellas materias, pues, que son de naturaleza apta á recibir la apariencia del blanco ó del amarillo, es menester precisamente que tengan en sí parte de luz; ó que sean muy aptas á volver los rayos de la luz á nuestros ojos. Esto no puede suceder sino mediante una cantidad de partículas espesas, compuestas, heterogéneas, sin intersticios seguidos, y privadas por estas razones de todo género de transparencia; y así vemos que un vidrio, que es en sí mismo uniforme, y por eso transparente, quando está molido y reducido á polvo finísimo no es ya transparente, y tiene apariencia blanca, hasta que un cuerpo actualmente diáfano, como el aceyte, se mezcla con él; pues entonces le vuelve parte de su transparencia á proporcion que el cuerpo oleoso que se introduce entre sus partículas es uniforme y diáfano, y se insinúa perfectamente entre las partes de la materia. Esta es en general la razón por que el aceyte da una cierta transparencia á los colores, porque siendo un cuerpo húmedo que se insinúa y espesa sin exhalar, quedan sus partículas entre los colores.

Un cuerpo es diáfano quando la luz pasa por él sin pararse sobre la superficie. Si un color es de naturaleza muy porosa, y de partículas pequenísimas, de modo que

entren muchas oleosas por una de la materia del color, este se llama color xugoso; y se requiere gran cantidad de estos colores para hacer el mismo efecto que hace poco color de aquellos que llamamos *de cuerpo*: porque siendo estos de su naturaleza mas compuestos ó densos, no se entremezcla tanto aceyte con ellos como con los xugosos, y la luz se detiene sobre tales cuerpos, y se reflexa á nuestros ojos. De lo dicho se infiere claramente en qué consiste la transparencia de los colores, y que el pintar muy oleoso no puede menos de causar daño, porque los aceytes, pasando algún tiempo, se exhalan y secan, y al fin hacen comparecer el color que estaba debaxo embotado en la densidad del aceyte: tanto mas si al empezar un quadro nos servimos de colores ligeros y xugosos; lo que ha hecho perecer grande número de pinturas hermosas, como se ve en muchos quadros de la escuela Veneciana, que fué la primera que introduxo el pintar muy oleoso, en particular Tintoreto. Esta misma desgracia han padecido tambien algunas obras bellísimas de los Caracis; y por lo mismo aconsejaria yo á los Pintores que se sirvan de imprimaciones muy claras, para evitar que se ennegrezcan sus quadros. Así vemos que lo hicieron Ticiano, Rubens y Wan-deyk, los quales quasi siempre pintaban ligerísimamente, pero se servian de imprimaciones claras; y por eso sus quadros se han conservado bien, y se han hecho mas brillantes que quizás lo eran al principio.

Es necesario, pues, empastar bien con colores poco oleosos, y limpiamente puestos, siguiendo la direccion propia de cada forma, toda la obra al principio; ó á la segunda vez que se vuelve á repasar un quadro: pues al bosquejar es quando se ha de atender á las masas principales, y al conjunto de la obra; y á la segunda vez ya puede ponerse mayor atencion en cada parte mas en particular; observando no obstante el mantener siempre al



principio la obra de tintas muy caídas, tiernas y armoniosas, esto es, cenicientas, para despues aumentar, reforzar, y avivar oportunamente los colores que mas se quiere que luzcan. Haciendo lo contrario es fácil dar en estilo crudo. Al fin de la obra se pueden usar colores xugosos para hacer algunos retoques ligeros, y velar las sombras de los objetos mas cercanos á la vista: y esto aprovechará muchísimo tambien para hacer que las sombras parezcan verdaderas, por razon de que el color transparente dexa pasar los rayos de la luz, de modo que no se quedan sobre la superficie para reflexarse á nuestra vista; y así no parece color iluminado, sino verdadera sombra, aunque sea ligerísima. De esta manera se podrán distinguir dos sombras de diversas distancias, aunque sean del mismo grado de obscuridad, haciendo la mas cercana á nosotros de color xugoso y transparente; y la sombra mas remota con colores opacos, que recibiendo luz, harán el efecto del ayre intermedio. Tambien se necesita poner cuidado en no hacer todos los cuerpos con colores xugosos; porque aquellos cuerpos que en la Naturaleza son opacos, no se deben pintar con semejantes colores.

Resta que hablemos de cada color en particular, esto es, de la mudanza que reciben los colores mediante el Claroscuro, y empezaré por el blanco.

El blanco en la luz queda blanco; pues así como la luz tiñe un paño ú objeto blanco, así teñirá tambien el blanco de la pintura. La segunda tinta debe ser de color un poco azulado, para hacer parecer la luz teñida del cuerpo luminoso. En la tercera tinta se debe mezclar el pardo un poco teñido del color del concierto general, obscureciéndole en las sombras á proporcion; pero los reflexos se harán del color de la luz duplicada. Procúrese huir la necesidad de hacer las sombras mas oscuras de un paño blanco con otro color mas oscuro por su naturaleza. Esto se entienda en general; porque hay algunas ocasiones

en que es inevitable. Lo que digo de un paño blanco se entienda tambien de las carnes blancas, en las cuales se deben mantener las sombras claras y brillantes; y como el blanco excluye igualmente los tres colores amarillo, roxo y azul, así sus sombras deben conservar su propio carácter, sin declinar á ninguno de dichos colores, quando no sea por razon evidente de algun reflexo. Esta regla es general para todos los cuerpos que se pintan, que siempre deben conservar en las sombras el mismo carácter que tienen en la luz.

El amarillo es el color mas claro despues del blanco. Amarillo perfecto es el que no tira ni al verde ni al dorado. Este color al instante que pierde parte de luz se destruye su hermosura, porque es brillante en sí mismo. Al contrario, en los reflexos de su propio color se hace visísimo, porque recibe de buena gana la luz, y la rechaza fuertemente; pues la luz tira siempre á este color, y se aumentan las tintas en los reflexos.

El roxo es el color mas vivo, y el medio de todos los colores. El mas perfecto roxo es aquel que se aparta igualmente del dorado y morado. Este color se corrompe con facilidad en las luces y en las sombras; pero si se mezcla con luz amarilla, la recibe fácilmente. Es el color que da mas golpe, y reverbera mas fuertemente de dia; pero de noche (mas abaxo diré las razones) sus sombras se hacen con facilidad fuertes, y reciben dificultosamente los reflexos de otro color.

El azul es el tercer color, y casi el último grado de la luz, porque se acerca á las tinieblas. Sus claros estan ordinariamente manchados del color de la luz. Los reflexos de su propia materia son mas hermosos que sus claros, porque le da gracia aquel poco de amarillo de la luz. Sus sombras son mas fuertes, bien que se manchan con facilidad, y reciben con la misma los reflexos de otros colores; pero no los da á otros cuerpos, sino es con luz muy

fuerte. El negro hace apariencia de tinieblas en la Pintura; pero quando recibe luz se tñe fácilmente del color de ella, y en las sombras admite los reflexos de otro color.

## §. V.

### *De la Armonía.*

**D**el buen uso de los colores depende aquella parte de la Pintura que comunmente se suele llamar Armonía, aunque, segun yo pienso, impropiamente <sup>(1)</sup>. La Armonía pertenece á lo que tiene medida, sea de tiempo, de cantidad, de extension, ó de qualquiera cosa que pueda engendrar relacion de una parte con otra. Para hallar Armonía en los colores seria menester determinar y dar un número á cada color; lo que seria dificultosísimo, y quizás imposible; porque supuesto que se quisiesen numerar los grados de los ángulos de refraccion que el rayo de la luz forma en el prisma, vendria á ser un estudio dilatadísimo, y al mismo tiempo ageno de la Pintura, é inútil á los Pintores. Debe, pues, el Pintor considerar que lo que llamamos Armonía no lo es propiamente, y que nos servimos de esta metáfora para llamar así lo que en nuestra arte se dice en Italiano *accordo*, ó concordancia, la qual produce en la Pintura el mismo efecto que la Armonía en la Música.

Supuesto que sea la Armonía la que hace aquel efec-

(1) Sin pretender oponerme á esta opinion de Menges, yo creo que hay verdadera Armonía en los colores. Un rayo de luz podrá hacer en nuestro nervio óptico una sensacion fuerte ó débil; y otro rayo podrá al mismo tiempo producir otra sensacion que balance y modere la primera: de suerte, que qualquiera de estas dos sensaciones seria tal vez por sí sola desagradable, vibrando demasiado, ó demasiado poco nuestros órganos; y juntas harin un efecto agradable, corrigiendo la una el exceso de la otra: así como dos sonidos opuestos en una cierta proporcion producen una cosa grata al oido, que se llama propiamente Armonía.

to en la Música, que comunmente se la apropia, la dulzura y agudeza de los colores dependerá del efecto natural que causan en nuestros ojos, ó nervios ópticos. Los colores mas claros tienen mas fuerza que los oscuros, porque hiriendo en los nervios visuales los rayos luminosos que despiden, hacen en parte el mismo efecto que la luz directa, llenando de luz todo el interno del ojo, y causando por la demasiada fuerza una sensacion dolorosa en los ojos; cuyo efecto no hace el color obscuro, porque no reflexa con la misma fuerza todos los rayos de la luz. Siendo, pues, los colores claros los mas aptos para hacer sensacion en nuestros ojos, se deben emplear donde se quiere que el ojo de quien mira se detenga, y que repare y sienta que aquella es la parte que el Pintor ha querido indicar como principal y mas notable. Si la sensacion ha de ser dulce, como en los asuntos graciosos, es menester parar la vista de quien mira lo mas que se pueda en aquella sensacion, y hacérsela perder dulcemente; esto es, que desde el claro vaya pasando á las medias tintas, y no á los oscuros, de las medias tintas á los oscuros, y del obscuro al que lo es mas, pero no al obscurísimo. Al contrario, si el asunto fuese de su naturaleza áspero, lo debe ser tambien la eleccion de los efectos del quadro, obrando en razon inversa del antecedente.

Los colores puros y brillantes, que tienen mas fuerza que los caidos, se deben emplear en los parages mas nobles del quadro, y usarlos en mas ó menos cantidad, segun se quiere que sea el asunto vivo, dulce, triste &c. Se puede apagar todo color con el blanco y con el negro, poniéndole de modo que queden pocas partes iluminadas; porque en las sombras cada color se disminuye y vuelve tenebroso. El color roxo queda siempre áspero quando se usa puro, si no es en algun terciopelo de color xugoso que apague la crudeza, haciendo que los rayos de la luz no vuelvan con tanta fuerza á los ojos.

Es menester ademas que el Pintor observe de qué naturaleza es el color del conjunto general; porque supuesto que sea roxizo, el color roxo se podrá emplear en las figuras del segundo y tercer plano; y el color azul se deberá poner en aquellos parages mas próximos á los ojos: y con el mismo raciocinio se podrá proceder en los casos que la tinta general sea diversa. Rara vez, sin embargo, se hace roxa la armonía general, porque este color es el que mas reflexa sobre los otros. De los colores mixtos el dorado es el mas crudo, porque se compone del color mas claro y del mas puro. El verde es el mas gracioso, componiéndose del color mas claro y del mas obscuro; por lo que mueve los nervios de los ojos sin cansarlos. El morado es el mas fuerte de los mixtos, porque se compone del mas puro y del mas tenebroso, y por eso hace una sensacion lúgubre.

De lo dicho se puede inferir con facilidad el modo de variar infinitamente los colores, y de emplearlos con razon. Dexo de extenderme huyendo la superfluidad, y digo solamente, que para hacer mas fácil el modo de arreglar el equilibrio de los colores en un quadro, segun el carácter que se le quiere dar, debe considerarse lo que al principio dixé de los cinco géneros de materiales que tenemos para expresar todos los objetos que la Naturaleza nos presenta, que son los cinco colores. De estos hay dos brillantes, dos oscuros, y uno medio; que he llamado el mas puro, porque no pertenece ni á luz ni á tinieblas, reflexando y recibiendo igualmente lo uno y lo otro, esto es, luz y tinieblas. De estos materiales se sirve el Pintor; y empleando mas ó menos los unos y los otros, expresa distintos caracteres, por las diversas sensaciones que causan en nuestros ojos. Si el Pintor hiciese un quadro de simple blanco y negro, resultaria un conjunto muerto, porque seria uniforme, á causa de que así el blanco como el negro excluyen qualquiera otro color, uno en luz,

y otro en tinieblas; pero si de estos dos se sirviese proporcionalmente segun la idea que quiere hacer comprehensible, usando ya de mas blanco, ya de mas negro, ó ya de media tinta, hará, no obstante, la uniformidad del carácter de estos dos colores, una sensacion variada. Acercando los dos extremos será fuerte y áspera: poniendo entre uno y otro grande intervalo de medias tintas será mas dulce: colocando siempre cada grado junto al mas próximo, y diferenciándole solamente quanto basta para distinguir los objetos, será dulcísima: separando los claros en masa de los otros claros, y los oscuros de los otros oscuros, vendrá á hacer una obra magestuosa y grandiosa; y por fin, adaptando así, y mezclando infinitamente estos medios, podrá excitar sensacion viva, muerta, fuerte, dulce, cruda, tierna, ó qualquiera otra que quisiere hacer sentir á los espectadores. Si á esto se añadiesen con las mismas razones los demas colores, podrá el Pintor aumentar con ellos infinitamente la significacion y los sentimientos que quisiere producir; pero es menester que huya de repetir muchas veces las mismas luces y los mismos oscuros en fuerza y en tamaño, y que procure evitar los extremos, y atenerse siempre á la verdad y á la verisimilitud, acordándose que el Claroscuro es la base de aquella parte de la Pintura que comunmente se llama Armonia; y que los colores no son mas que tonos que caracterizan las especies de los cuerpos, debiendo emplearlos con razon uniforme al carácter general, y al Claroscuro.

En el uso de los colores es necesario tambien observar el equilibrio de ellos mismos, para emplearlos con gracia, y que se acompañen bien. Los colores propriamente hablando son tres, amarillo, roxo y azul, los quales nunca se han de poner en obra cada uno de por si; y en caso que ocurra emplear alguno de ellos puro, se buscará manera de poner otro de dos mixtos; como por

ejemplo, si se emplea el amarillo puro, se acompañará con el morado; porque este es el producto del rojo y del azul mezclados. Usando el rojo puro, se añadirá por la misma razón el verde, que es la mezcla del azul y del amarillo. Pero el amarillo y rojo mezclados, que forman el tercer mixto, es difícil emplearle con acierto; porque es demasiado vivo, por las razones sobredichas; y así es menester añadirle ó acompañarle con el azul. Estos colores, empleados según el modo referido en mayor ó menor cantidad; servirán para dar el carácter á la cosa que se quiere representar; pero debe observarse, que de los colores puros, ó muy vivos, siempre conviene poner poco en un quadro. Todos los colores se pueden acordar mediante el blanco y el negro, pues el blanco les quita la aspereza y los hace tiernos, y el negro los apaga y los empuerca; y aun los colores compuestos de dos de los primitivos se pueden suavizar y apagar con un poco del tercer color primitivo. Lo que he dicho aquí sirve, no solamente para hacer los ropages, sino tambien las carnes y campos, empezando á arreglarse siempre según la parte principal, y acordando las otras partes con ella.

## §. VI.

### *Continuacion de la Armonía y Colorido.*

La Armonía en la Pintura es aquel efecto que gusta á los ojos, como la Armonía de la Música gusta á los oídos. He hablado en el párrafo antecedente de los cinco colores, apartándome en esto de los físicos Newtonianos, según cuyos principios son siete, por haber creído mas propio hablar según lo que me ha enseñado la experiencia y la práctica de mi profesion; y así digo que los colores principales son tres, amarillo, rojo y azul. El color de aurora ó naranjado se compone de amarillo y rojo, el de vio-

leta ó púrpura de roxo y azul ; y el verde, de amarillo y azul : de que se infiere que estos son tintas, y no colores.

El blanco y negro son siempre necesarios para hacer los tres colores mas claros ó mas oscuros ; pues de otra manera no bastarian estos para componer la variedad que pide una obra de Pintura ; al modo que no se podria tocar en el clave una sonata en una sola octava ; y así el blanco y el negro sirven para hacer que la Armonía sea mas graciosa ; ó mas grave. A fin de lograr Armonía directa en un quadro es menester que el Pintor le disponga de suerte que haya en él de todos los colores en igual cantidad , sean simples ó mezclados ; y toda la dificultad para componer una obra de gusto , grande y hermosa, consiste en saber hallar los parages donde conviene colocar dichos colores.

La Armonía general de un quadro se ha de arreglar siempre segun la tinta general que le da la luz. Si fuere, por exemplo , iluminado con la luz del sol , será necesario mantener la Armonía en el tono de esta luz , que es amarilla ; porque teñirá de su color todas las cosas que ilumine directamente. Las que no ilumine directamente serán iluminadas con el reflexo de las otras que reciben la luz de dicho cuerpo luminoso ; y el color de ellas ya no será simple , porque el ayre interpuesto estará todo teñido de la luz general. De la misma manera las cosas que se disminuyen por degradacion , y que se pierden en el ayre , se pierden en el mismo tono , porque todos los corpúsculos del ayre interpuesto estan teñidos del mismo color. Las sombras participarán de la misma tinta por dos razones : la primera , porque no hay sombra que no sea reflexa , y á no serlo seria perfecta tiniebla , esto es , negro puro y sin algun color ; y la segunda , porque aun quando esto pudiera acontecer, sería preciso que la tiniebla participase mas ó menos del tono general ; pues el ayre que pasa entre los ojos del



que mira, y el objeto que se ve, forma una especie de velo del tono de la Armonía general.

De la misma suerte, quando un quadro ha de representar objetos iluminados del día sin sol, ó de la luz del ayre puro de alguna ventana puesta al norte, la Armonía será azul, y ha de tener las mismas reglas arriba dichas; y así deberá procederse con las demas luces, ya sean de aurora, de ocaso &c. En todas las Armonías es menester precisamente observar quáles colores son los mas opuestos á los tonos de ella, y poner los tales colores en el primer término del quadro, por que así parecerán mas adelante, y mas separados; pero esto se entiende uniéndolos con los otros por su misma degradacion, como he dicho arriba; y así el color que estuviere mas acorde con la Armonía general se debe poner en el último plano, pues de este modo se perderá por sí mismo en el total.

Para disponer esto es menester que el Pintor haga particular estudio sobre la dignidad y qualidad de los colores, pues así entenderá que quando, por exemplo, digo que el amarillo es un color luminoso por su naturaleza, quiero significar que debe colocarle donde se desea que la luz brille, segun las reglas que daré luego. El color obscuro es mas propio que el de la luz para ponerle en primer término; pues aunque es cierto que el ayre ilumina todos los colores sombríos, se puede entender que el Pintor supuso que entre sus ojos y el objeto obscuro que representaba habia poco ayre que le pudiese iluminar. Pero en quanto á la luz, no es posible demostrarla con tanta evidencia; porque en Pintura se reduce á un color claro, que siempre es debilísimo en comparacion de la luz natural. Por esto los artífices hábiles siempre han hecho en la parte anterior de sus quadros alguna masa obscura en el primer plano.

El roxo es el color mas vivo, y al mismo tiempo el

menos fino ; pues por su naturaleza no tiene conexión ni con la luz ni con las tinieblas ; pero admite lo uno y lo otro , perdiendo de su pureza. Es menester colocarle en las partes que se quiere sean mas sobresalientes y adelantadas ; porque segun su naturaleza no se puede meter muy atrás , si no se mezcla con el violeta ó naranja. Si se quiere colocar en la parte luminosa del quadro , se podrá hacer sin mezclarle con el blanco ; pues de otro modo siempre parecerá opaco y ordinario.

El azul , qué es opaco por su naturaleza , se ha de colocar en los parages oscuros de la composicion ; y entonces guardarse de mezclarle con el blanco , porque esta mezcla formaria siempre un color de ayre , que en vez de hacerle adelantar , le atrasaria , y se perderia la fuerza de su qualidad.

El naranjado por las mismas razones se puede emplear en los parages luminosos y adelantados.

El verde es el color mas dulce , porque se compone de un color luminoso , y otro tenebroso ; y por esto forma una media tinta muy agradable.

Los dos extremos , es á saber , blanco y negro , luz y sombra , se emplean de la misma manera el uno y el otro ; porque son los que aniquilan todos los colores , no teniendo ellos ninguno. Por esta razon pueden servir al artífice reflexivo para acordar los colores mas contrarios , como lo hicieron muchos que pudiera traer por exemplo ; pero me contentaré con dos de los mas excelentes. Rembrandt acordó con las sombras los colores mas incompatibles , no dexando iluminado mas que un parage de ellos , y separando los unos de los otros. Quando la composicion le obligaba á acercarlos , iluminaba artificioosamente el uno , y obscurecia el otro ; porque si los hubiera puesto juntos , no habrian representado mas que luz y sombra , segun las reglas del Clarobscuró. Al contrario Barochio , introduxo en

sus quadros una amable Armonía, habiendo iluminado todos los colores con el blanco, por medio del qual hacia que perdiesen su vigor, acordaba los mas encontrados, y conseguia que su quadro formase un Clarobs-curo muy realzado y bien compuesto. En fin, para dar idea de los gustos de estos dos Pintores, digo que Rembrand pintó sus asuntos como si los hubiese visto en una cueva, donde no entrase mas que un pequeño rayo de sol que alegrase su Armonía, sin iluminar mas que lo necesario para distinguir poco mas ó menos los colores el uno del otro. Barochio al contrario, parece que habia visto suceder sus historias en el ayre ó en las nubes, donde entre luz y reflexos no quedaba quasi ninguna sombra, y por la abundancia del claro formaba un quadro resplandeciente.

Segun yo creo, los Pintores juiciosos deben usar los dos gustos diferentes, cada uno en su ocasion; pero de los dos extremos, hallo que Rembrand vale mas que Barochio; porque su gusto se puede hallar en la Naturaleza, y el de Barochio es puramente imaginario. Aun lo que se finge se ha de fundar en la verdad; pues como dice el Poeta Filósofo:

*Ficta voluptatis causa sint proxima veris.*

He dicho que con tres colores se forman todas las tintas. Los colores puros son mas dignos y de mas vigor que los mixtos, y por esto es menester colocarlos en el parage que se quiere hacer mas visible y mas sobresaliente de la obra, y guardarse de ponerlos en el fondo del quadro ni de un grupo. Dos colores puros juntos nunca se conforman bien; porque como qualquiera hermosura no es mas que una variedad de cosas unidas, por consiguiente en dos colores puros es menester un tercero para unirlos; pues sin esto habria variedad, pero no union. Tres colores simples jamas harán un efecto perfectamente agradable; pero sin embargo serán menos desagradables que dos solos. Esto

se entienda en general de los colores que tienen el mismo grado de fuerza y de pureza; pues ya he dicho arriba que haciendo una cosa toda clara, y otra toda obscura con el blanco y con el negro, formarán Claroscuro, pero no Armonía.

A fin de ligar bien los colores conviene observar qué de tres se han de mezclar dos para hacer una composición; y el tercero se dexará puro: por cuyo medio habrá union y variedad. Si fuere menester emplear dos solos, se mezclará con ellos el tercero. Por exemplo, el color de violeta y el amarillo harán siempre bien juntos si se carga de azul el color de violeta; y si se pone el roxo muy cargado con el amarillo se procurará que este sea verdoso. El roxo y verde juntos harán igualmente bien. El azul y naranjado asimismo podrán emplearse; pero es preciso observar que el roxo y el amarillo son demasiado vivos en comparacion del azul, que es quasi obscuro, y que por esto siempre será necesario baxar la viveza del naranjado para equilibrar la sombra del azul. Por la misma razon el azul un poco verdoso, y el bermeillon, que forman una especie de color de aurora, van muy bien juntos. Con estas reglas se pueden alterar sabiamente todos los colores, de modo que no parezcan crudos ni duros; y se deberá entender que en ellas no solo se comprehenden los ropages y demas cosas teñidas, sino tambien los fondos ó campos, y las carnes.

Encargo á los Pintores que decidan y acaben siempre las cosas principales antes que todas las demas, y que se hagan cargo de que las reglas han de servir para explicar lo hermoso de la Naturaleza, y no para hacer lo contrario. Tambien les recomiendo lean y estudien bien la historia del asunto que han de representar, para saber cuándo aconteció, y qué parage, qué tiempo, qué dia, qué luz, qué personas, qué objetos ha de poner en su escena. Seria muy inpropio que pintase un Rey con ro-

pages viejos y rotos, de color ordinario, ó muy mezclados de colorines, como vestido de arlequin. Tambien lo seria pintar una muchacha con ropage obscuro: un niño con colores fuertes: un héroe con color de rosa, ó un filósofo con vestidos rozagantes de estofas vivas, y de colores xugosos y transparentes. En fin, seria muy impropio pintar un concilio y fiesta de los dioses imitando el colorido de Rembrand; como seria absurdo representar á Eneas en el infierno con el de Barochio: porque un asunto melancólico debe inspirar tristeza á quien le mira, y por consiguiente no ha de estar compuesto de colores vivos y alegres: las oposiciones se han de hacer con colores simples y oscuros: la luz no ha de parecer de dia alegre, ni de armonía agradable; y los claros se han de concentrar en un solo parage, y no han de ser muchos ni esparcidos, como diré en otro lugar.

## §. VII.

### *De la Composicion.*

**L**a Composicion necesita de muchas cosas. En primer lugar es menester que un Pintor sepa imaginarla bien, despues de haber leído muchas veces el asunto hasta saberle de memoria. No debe contentarse con saber solo el pasage suelto que ha de representar; es preciso que estudie la historia entera para conocer los caracteres del alma de todas las personas que han de intervenir. Esto no se puede saber si no se exâmina toda su vida, para juzgar con qué ánimo se hizo lo que se representa: porque un hombre indigno puede hacer una buena accion; pero el Pintor quando la represente debe procurar que sin embargo se entrevea el carácter de la persona, ya en su figura ó fisonomía, ó ya mostrando la razon que la hace obrar. Es preciso tambien transferirse al tiempo, al lugar,

y á las costumbres de las gentes que se quieren representar, y darles los vestidos propios de la nacion y del siglo en que viviéron; y en caso que no se puedan hallar monumentos ó libros que lo digan, debe procurarse conocer las naciones de quienes recibieron sus costumbres, sus leyes, sus armas &c.; ó á lo menos las naciones remotas ó cercanas de quienes tomaron las modas, como los Griegos de los Egipcios, y los Romanos de los Griegos. Se han de leer los autores que dan noticia de sus pasiones mas principales, á fin de formar verdadera idea de las personas; y en alguna ocasion tambien se puede sacar utilidad de las costumbres presentes; porque todas las naciones en general convienen en lo principal de la naturaleza humana, y pocas veces se diferencian enteramente, cotejando estas costumbres con las de los antiguos que menos se apartaron de ellas.

Es necesario igualmente denotar el país por sus producciones, árboles, rios, mar &c., ó por sus edificios, ó su gusto en las artes; pues sería desatino poner el Apolo de Belvedere en un edificio de Babilonia, un templo Dórico en una historia de los antiguos Reyes de Castilla, ó una figura vestida á la moderna en un martirio de un Santo que se hizo mil y quinientos años antes.

Asimismo se ha de atender al sitio particular, para imaginar bien la luz del parage que conviene al asunto; y si fuere cerrado, los muebles y la arquitectura interior han de ser los que le corresponden. Generalmente se han de considerar las variedades que ha habido en el mundo; pues el tiempo de Cain ó de Enoch no fué del todo el mismo que el nuestro, ni entonces se fabricaba con orden compuesto, ni se usaban el adorno ni el luxó. Por fin se debe saber en qué siglos fueron inventadas las artes y las ciencias, ó cuándo se introduxeron en un país, cuándo florecieron y gozaron del mas alto punto de perfeccion, y cuándo comenzaron á de-

caer, hasta llegar á la barbarie, para executar lo que pertenece á cada tiempo.

Hablemos ahora directamente de las reglas de Composicion de la figura. Las reglas que se han de observar en cada figura son principalmente el contraste ó contraposicion de los miembros, la expresion, conveniencia, calidad, y edad de las personas. El contraste, ó contraposicion de miembros, consiste en que si se hace adelantar un brazo, debe retroceder la pierna del mismo lado; y el otro brazo ha de retroceder tambien, y la pierna del mismo lado se debe adelantar. Los dos brazos no deben avanzarse igualmente, porque no se pueden hacer retroceder las dos piernas, sin que caiga la figura. La cabeza se debe inclinar hácia donde el brazo esté levantado, y volverse á la parte donde la mano esté mas avanzada. Si es una figura plantada, el tobillo interior del pie sobre quien se tiene ha de corresponder al hoyuelo de la garganta, como explicaré en otro lugar.

Ningun miembro ha de formar ángulo recto, ni jamas dos miembros han de ser paralelos uno á otro. Nunca una mano ha de estar del todo enfrente de la otra: ningun extremo ha de formar línea perpendicular ni horizontal con otro: ni ha de haber un pie y dos manos, ni dos pies y una mano, que formen línea recta; porque esto seria un grande error.

El grupo es un conjunto de muchas figuras, que todas hacen union entre sí. Se ha de componer de número impar, como 3, 5, 7 &c. De todos los números pares aquellos que se componen de dos nones son los mas tolerables; pero los pares dobles nunca se pueden usar con gracia. Los del primer orden son v. gr. 6, 10, 14 &c., y los otros, 4, 8, 12 &c. Qualquier grupo ha de figurar una pirámide, y al mismo tiempo ha de tener forma redonda lo mas que se pueda en su relieve. Las masas mayores deben estar en el medio del

grupo, procurando siempre poner las partes pequeñas á la orilla, para hacer que los grupos sean mas agradables y ligeros. Tambien es menester dar la profundidad proporcionada á la anchura del grupo: quiero decir, que no esten las figuras en fila, porque esto les dará un ayre mas agradable, por la variedad de los tamaños de las figuras, y por los juegos y accidentes de Claroscuro que se encuentran siempre en semejantes casos. Asimismo se ha de observar lo que he dicho arriba, que nunca haya muchas extremidades en líneas rectas, ya sean horizontales, perpendiculares ú obliquas: que ninguna cabeza se encuentre horizontal ni perpendicularmente con otra: que ningún extremo, como cabeza, manos y pies puedan formar figura regular, como triángulo, quadro, pentágono, &c.: que nunca dichos miembros esten á distancia igual entre sí, ni se vean dos brazos, dos piernas de una misma figura en escorzo igual: que ningún miembro esté repetido, y si se muestra la parte exterior de la mano derecha, se procure manifestar la palma de la izquierda; y finalmente, que siempre se procure mostrar las partes mas hermosas, que son en general todas las junturas, como el cuello, espaldas, codo, pulso, el lado ó hjar, las rodillas, tobillos, espinazo y el pecho. Estas partes son preferibles por dos razones diversas: unas, porque en los extremos se puede mostrar mucha ciencia y expresion; y otras, como la espalda y el pecho del hombre, porque son las mas grandes y mas bellas para unir en un grupo gran masa de un mismo color agradable, como lo es el de las carnes, y para dar un gustoso descanso á los ojos, sea en claro ó sea en obscuro. En las mugeres qualquiera parte desnuda, sea posterior ó anterior, es muy grata á la vista, exceptuando las que la decencia manda ocultar; pero no obstante se debe saber, que ocultando algunas partes con artificio, se aumenta la hermosura y gracia, siendo cierto que un pecho que no



está enteramente descubierto parece mucho mejor; y lo mismo sucede con otras partes, que escondiéndolas tienen mas gracia que si se viesen enteramente. Por esta razon los que pinten alguna desnudez mas descubierta de lo honesto, podrán excitar lubricidad en los que la vean; pero no adquirirán mayor estimacion, porque el arte no depende de estas cosas. Las razones por que las mugeres desnudas en la Pintura gustan mas que los hombres son dos: la una, porque su colorido es mas agradable, y el Claroscuro parece mas redondo, y por consiguiente las masas son mas graciosas; de lo qual proviene tambien que siempre parecerá mejor un jóven hermoso, que un hombre robusto; y la otra, porque es mas fácil ver mugeres desnudas pintadas que naturales; y así parecen mas ideales que los cuerpos de los hombres, que somos dueños de verlos quando queramos.

Si fuere necesario poner varios grupos juntos se observará la misma regla que he dado para un grupo de figuras de número impar, esto es, que tambien deberán ser nones. Pero en caso que este número de grupos, ó pirámides, no tenga lugar, por no ser el quadro bastante ancho, se podrá hacer uno entero, y dos medios á los lados, procurando guardar la ley que he dicho de la profundidad y número de las figuras. La principal de ellas debe estar siempre en el grupo de en medio; y si hay muchas igualmente principales, se procurará ponerlas todas hácia el medio, colocándolas siempre en el segundo plano, y nunca en el primero, para que se vean rodeadas de otros objetos, y se pueda hacer que resalten entre todos, valiéndose á este fin del Claroscuro y la Perspectiva. Tambien es menester que la Composicion en general haga siempre semicírculo, sea cóncavo ó convexo; porque en ambas maneras se puede colocar cómodamente lo principal y mas brillante en medio.

Generalmente se deberá poner cuidado en la varie-

dad; esto es, en demostrar todas las partes mas hermosas del asunto y de las figuras; pero sin contraer el vicio de demostrar siempre ciertas partes, y esconder otras. La variedad es cosa esencialísima, y para lograrla repito que se ha de procurar mostrar todas las partes mas hermosas del asunto en general, y de cada figura en particular; pero sin caer en el vicio opuesto. Quando se pueda convenirá poner en la Composicion personas de todos sexos y edades, porque esto producirá una agradable variedad en expresion y en accion. Finalmente se cuidará de que haya simetría y equilibrio entre una y otra parte del quadro; pero sin poner peso sobre peso, ni peso contra peso en línea horizontal ó perpendicular.

### §. VIII.

#### *De la Gracia.*

**L**a Gracia en Pintura es una cosa quasi imposible de definir; por lo que solamente hablaré de ella describiendo los efectos que produce en el arte. Es cierto que no consiste en los colores, ni en las formas, ni en el Claroscuro, tomada cada cosa de estas de por sí, sino en todas juntas; pero qualquiera de ellas que falte, no puede haber Gracia. Muchos la confunden con la Belleza; pero esta no es mas que una parte de ella, que reside en las formas. Otros la colocan en la Armonía con la misma equivocacion; porque esta solo tiene conexion con los colores, y es la última parte, pues necesita del Claroscuro para hacerse visible. Tampoco en el Claroscuro reside la Gracia; porque la funcion principal de este es mostrar la redondez ó relieve de los cuerpos. Sin embargo de esto conocemos que sin las tres cosas referidas no puede haber Gracia en Pintura, y mucho menos sin la variedad; pues vemos que por bella que sea una

cosa, si es uniforme, no tiene Gracia; y así la Belleza es una qualidad subordinada á la Gracia.

La Gracia, pues, en Pintura, segun yo la concibo, es de dos especies: una natural y simple, y otra compuesta. La de la primera especie se puede hallar en todas las cosas, y confina con la Belleza. La otra es aquella que resulta de la union de varias cosas que en sí tienen Gracia natural, y forman con dicha union una tercera cosa que no es Belleza ni Armonía, y que nos encanta, reduciendo todas las demas á partes accesorias.

No quiero hablar mas de su ser; y pasaré á decir cómo el Pintor podrá adquirirla. Todas las cosas que se pueden pintar tienen forma y color, y por consiguiente Clarooscuro, esto es, luz y sombra. Para representarlas, pues, graciosamente es necesario dar á cada una de estas partes mucha variedad en sí mismas; pero sin poner igual variedad en cada una de ellas: porque entonces dexaria de ser variedad, y faltaria el fundamento á la Gracia.

Esto se podrá demostrar dibuxando un simple contorno, ó una simple letra; pues variándola en fuerza y en delicadeza, podrá tener una Gracia que no tiene en su forma; y le faltará Gracia escribiéndola de bella forma, pero de línea igual en fuerza y en grueso. Por consiguiente su Gracia consiste principalmente en la variedad.

Por razon de esta nos dan tambien gusto las cosas nuevas; y en acostumbrándonos á ellas, ya no nos deleytan tanto, perdiendo el mérito de la variedad. En esto consiste que los viejos son menos sensibles al placer: porque rara es la cosa que ya no han visto; y así no hallan variedad, y por consecuencia tampoco placer en lo que ya conocen.

Para poner, pues, esta Gracia en la Pintura, y despertar con ella nuestros sentidos, es necesario presentar variedad á los ojos; pues con ella se dará al espectador

el placer de la novedad , haciéndole olvidar una cosa con otra , quitándole el disgusto que causa la continuacion , y haciéndole reparar lo mas reparable entre la misma variedad : como vemos que sucede en un ramo de flores , en el qual una rosa , por exemplo , se distingue entre otras muchas flores pequeñas ; y estas por un momento hacen olvidar la grande , pasando los ojos de unas á otras , y gozando siempre el deleyte de la novedad , por la variedad de diferentes cosas , que cada una de por sí tiene su Gracia natural.

Ahora explicaré en qué consiste la Gracia de cada parte de la Pintura separadamente.

### §. IX.

#### *De la Gracia en el Contorno.*

**L**a Gracia del Contorno consiste en aquello que llamamos Elegancia , que es la facilidad unida á la variedad de las formas. Esta Elegancia se puede hallar aun donde no hay correccion ; porque la correccion corresponde á la Belleza , y la Elegancia á la Gracia.

Para explicar esto citaré el exemplo de tres Pintores famosos , Corregio , Caravagio y Rubens , los quales estan en igual grado distantes entre sí de la rigurosa Belleza , ó á lo menos de la correccion ; y en quanto á la Gracia y la Elegancia distan infinitamente. Caravagio no tenia variedad ni correccion ; y por eso su Deseño no vale nada. Rubens carecia de toda correccion y Belleza , pero tenia mas variedad que Caravagio , por lo que es mas llevadero. Corregio , no obstante que tuviese alguna descorreccion , poseia tal variedad , Elegancia y Gracia , que hacen olvidar aquel defecto ; y con estas prendas produjo un gusto particular de Deseño , que seria el mas noble y hermoso , si no pecara un poco en uni-

forme ó amanerado ; y esta parte fué la que mas tomaron de él los Caracis.

Conviene , pues , separar en el Diseño la Elegancia de la Gracia ; porque esta consiste en la union de la Elegancia con la variedad ; y qualquiera de las dos cosas que falte ya no se podrá llamar Gracia. La Elegancia consiste en huir todos los extremos en las formas , y en un cierto equilibrio entre los contornos cóncavos y convexós. Rubens abusó de las líneas convexas , que hacen pesadas y ordinarias las formas. Corregio al contrario , unió los contornos cóncavos y convexós con tal proporcion , que consiguió la suma Elegancia y ligereza. Caraci , imitándole , no supo mantener dicho equilibrio , y se inclinó demasiado á los convexós.

Todas estas observaciones se pueden hacer sobre las estatuas antiguas , y sin salir del Palacio Farnese , considerando el diferente gusto que hay entre el famoso Hércules de Glicon , y el otro que está á su lado ; y entre las partes originales del primero , y las que han sido restauradas modernamente. La misma observacion se puede hacer en la Flora y en el Cómodo del mismo Palacio , que tienen la propia falta de Elegancia. El Hércules , que es del gusto sublime , no obstante su tamaño y fuerza , parece ligerísimo mirado de lejos ; y las otras estatuas , sin embargo de ser mucho menos gruesas , parecen pesadas y ordinarias. Esta misma reflexion se puede repetir viendo las demas estatuas de primer orden , como el Apolo , el Laocoonte &c. ; y se conocerá la diferencia que hay entre el gusto Griego , y el que llamamos Romano ; porque en este siempre se halla una especie de dureza y falta de Elegancia.

Si Dominiquino hubiese poseído esta parte , seria excelentísimo ; pero la falta de Elegancia le dañó mucho. Rafael habria sido elegante en sumo grado , si se hubiese mantenido un poco mas redondo , esto es , si en algunas partes no hubiese alargado en demasia las líneas

rectas; pero en la proporcion de la variedad de líneas fué excelentísimo; y si no fuera por aquella imperfeccion, habria igualado á los antiguos del primer órden. Del mismo origen proviene que fué menos feliz en las figuras delicadas de mugeres y niños; y al contrario, admirable en las de naturaleza nerviosa, como viejos, filósofos, Apóstoles &c.; pero quando queria ser gracioso, caia en lo redondo y en lo chato. Miguel Angel no debe ser citado en este punto de la Elegancia, porque no la conoció; y como los que le han pretendido imitar son aun mas defectuosos que él en esta parte, es inútil hacer mencion de ellos. Se debe tener por regla general, que sin variedad no hay Elegancia; y así, aunque haya redondez, si esto no se equilibra con las demas formas, no se conseguirá el intento: y este es el defecto capital de Rubens. En suma, qualquiera forma que sea, si se repite demasiado, destruye la Elegancia; y al contrario, se conseguirá cambiando las formas antes que esten perfectamente definidas; pues si se hacen acabadas, podrán tener variedad, pero no Elegancia. Por esta razon, habiéndose de hacer, por exemplo, una forma redonda, convendrá torcer un poco la curva antes de acabar el medio círculo, y terminarla haciendo un ángulo obtuso. En la naturaleza que sirve al Pintor nada hay perfectamente redondo ni quadrado, y todo es una alternativa continua de figuras. Las demas circunstancias que corresponden á los contornos pertenecen á la Composicion, en cuyo artículo hablaré de ellas.

## §. X.

### *De la Gracia en el Chiaroscuro.*

**Y**a he dicho arriba que la Gracia consiste en la elegante variedad; por lo que ahora, sin detenerme mas en

esto , diré como se ha de buscar en el Clarobscuró. También he dicho que en el Clarobscuró ha de haber masas de luz y de sombras , y que estas deben ser diferentes en fuerza y en tamaño. Haciéndolo así producirán variedad, y por consiguiente Gracia. Pero no obstante conviene hablar algo mas por menor de estas cosas.

Cuidese, pues , de escoger un claro principal , y este póngase en aquel sitio que se quiere hacer mas reparable y mas brillante: procúrese que en todo el quadro no haya otro semejante , ni de igual fuerza; y haciendo con las sombras lo mismo, se conseguirá mucha Gracia en lo general de la obra.

Hecho esto , distribúyanse las medias tintas en diferentes grados , de modo que sirvan para hacer sobresalir los dos extremos mayores sobredichos; cuidando de no dexarse llevar de un cierto falso Clarobscuró brillante que ha engañado á muchos Pintores , por el gran relieve y fuerza que da á las cosas , y consiste en hacer oposiciones violentas , poniendo dos extremos juntos , como el mayor claro y el mayor obscuro; porque esto destruye la Gracia , y el efecto de las medias tintas, y lo que es mas , hace perder la del mismo Colorido. He dicho varias veces que los dos extremos de blanco y negro no son verdaderos colores; y para dar Gracia á un quadro es menester que todas las cosas que hay en él sean visibles mas ó menos , á fin de que haya perfecta variedad, que es en lo que consiste la Gracia; y esto no se consigue sin gran cuidado en la degradacion de claros y obscuros.

Es necesario observar tambien el valor de los colores, como se ha dicho en el párrafo del Colorido; pues siendo todo lo claro mucho mas agradable que lo obscuro, no se debe destruir la Gracia de un semblante , ó de un paño claro , oponiéndole un fuerte obscuro , con la mira de darle mas fuerza , como hacian por lo regular Guercino

y otros varios. Conviene, pues, conservar á cada cosa su carácter y valor; y aun á la carne clara darle sombras correspondientes, y por fondo cosas aun mas degradadas; conservando así la union con la variedad; pues seria ridiculo hacer un vestido blanco con las sombras todas negras, no pudiendo aquel color mudar su naturaleza, ni alterar su propio Claroscuro.

La primera razon por que las cosas claras nos gustan, viene de la misma Naturaleza; porque lo claro se parece á la luz, y esta nos sirve de mucho. Los Pintores que son sombríos en sus obras, lo son tambien en sus ideas y carácter, proviniendo todo del temperamento.

Conviene, pues, dar quanta alegría se pueda á los quadros; y si hay necesidad de representar algun asunto melancólico al ayre abierto, será bien ayudarse con hacer venir la luz muy de lado, para que produzca mucha sombra.

En suma, sin expresion no puede haber propiedad: sin esta no hay Belleza, y sin Belleza no hay Gracia; pues si se dibuxa una muger como un hombre, por hermoso que este sea, no tendrá propiedad, ni la Belleza propia del objeto, ni Gracia.

## §. XI.

### *De la Gracia de la Composicion.*

**Y**a he dicho que en todas las partes es la variedad la que forma la Gracia; y ahora explicaré cómo se consigue esta variedad en la Composicion. Es necesario considerar que la variedad debe ir junta con las demas cosas que he dicho ser necesarias para la buena Composicion: observando las quales no hallará impedimento alguno la variedad; porque nuestra arte es muy libre, y podemos sacar partido de todas las cosas. Todo el error de muchos



Pintores , que no saben unir la razon con el gusto , proviene de que se aplican mas á lo accesorio que á lo principal. Para evitar esto téngase cuidado de disponer siempre lo primero la figura principal , y de darla toda la propiedad y nobleza que pida su carácter. De allí se pasará á disponer la persona mas notable de cada grupo , y luego cada figura en particular , sin poner mano á otra cosa mientras quede la que sea mas principal sin hacer ; pues con este método se habilita el ingenio á concebir todas las partes con distincion , y conoce mas fácilmente si ha caído en algun error ó repetición. Hecho esto , exáminese bien la obra , y véase si estan observadas todas las reglas que hemos establecido para la Composicion ; y en caso de que lo esten , seguramente se hallarán comprehendidas la propiedad y variedad necesarias ; porque todas las cosas dependen unas de otras.

En qualquier quadro se ha de procurar quanto sea posible introducir toda suerte de edades , de sexôs , y de estados , y las diferentes impresiones que las cosas exteriores pueden producir en ellas ; pues así se conseguirá la propiedad , y con ella la variedad , la Belleza , y por fin la Gracia. Si á esto se añade el dar á cada figura los vestidos que la corresponden por su estado , sexô y edad , y la observancia de las reglas del Claroscuro , Diseño &c. , habrá en el quadro una maravillosa variedad de bellezas particulares , cuya union compondrá el mas hermoso espectáculo , y la mas perfecta Gracia.

En quanto á la propiedad , se debe advertir , que si ocurre pintar algun objeto que en sí mismo no tiene Gracia , es necesario dársela , haciendo bellas y mas reparables las partes mas á propósito para ello. Por exemplo , no hay entre las figuras humanas ningunas mas feas que los Sátiros , Centauros , Faunos y Tritones ; y con todo eso se les puede dar Belleza y Gracia estudiando la propiedad de sus naturalezas. En las partes huma-

nas de un Centauro se puede mostrar el vigor del caballo, expresando los huesos con mas fuerza que en un hombre. En el Sátiro se hará conocer la aridez de su naturaleza cáprea. En un Triton la ligereza, la sutileza de la piel, y su viscosidad, y que se vea que los músculos no participan de substancia caliente, porque la sangre no hincha las venas ni las carnes; y lo mismo digo de todas las demas cosas, en que observando la propiedad, se conseguirá al mismo tiempo la variedad, de donde nace la Gracia.

## §. XII.

### *De las Proporciones del cuerpo humano.*

**H**ay muchas descripciones de las Proporciones del cuerpo humano; pero apenas concuerda ninguna con otra. Las que yo he visto no son claras, y no creo que puedan dar á los Pintores ideas justas. Ademas de esto algunos autores han limitado mucho las combinaciones que podrian producir Proporción uniforme en las figuras. Otros, y entre ellos Alberto Durero, han explicado gran cantidad y variedad de Proporciones; pero no sirven de nada sino es para los que quicran imitar su Estilo. Yo, pues, diré algo en esta materia que pueda servir á todos los gustos, porque lo fundaré en la Naturaleza y en el arte.

Ordinariamente se divide la figura en un número determinado de cabezas ó caras; pero este método será bueno solo para los Escultores, y no para los Pintores, que jamas ven el tamaño justo de las cabezas, porque la Perspectiva esconde á lo menos un tercio de la quarta parte superior. Ni pueden medir con exáctitud la anchura de los miembros, como la miden los Escultores, porque parecerian flacos y estrechos sobre la superficie plana, mediante el modo con que nos los presenta la Perspectiva; pues mirando nosotros las cosas con los

dos ojos, vemos al rededor de ellas mas allá del justo diámetro; y esto sucede, así como en el Natural, en las estatuas, pero no en la Pintura. Los antiguos observaron aun esto; por lo qual se ve que en los Baxos relieves son mas gruesos que en las estatuas. Hablo de aquellos Baxos relieves que son bellos comparados con las estatuas contemporáneas.

Los Pintores necesitan usar infinita mas variedad que los Escultores, y tienen por consiguiente muchas menos sujeciones. Rafael (que en cierto sentido no hizo mas que multiplicar el gusto de los antiguos del segundo orden, uniéndole con cierta verdad que no tiene la Escultura), fuese por regla, ó por gusto, se sirvió de toda clase de Proporciones, sin que se pueda decir que la una es mejor que la otra. Conozco alguna figura suya que tiene poco mas de seis cabezas y media; cuya Proporción no seria sufrible en otro que en Rafael.

La fábrica, pues, del cuerpo humano tiene tal simetría, que es la que da la idea del movimiento; y esta concordancia de miembros es la que se ha de observar para producir aquel efecto que se llama corrección de Diseño; de cuyo asunto hablaré sucintamente, proponiendo lo que se debe hacer para lograrla.

Determinada la figura que se quiere hacer, se dibujará la cabeza de tamaño arbitrario; observando, no obstante, la regla de que la menor que se puede sufrir en Pintura es de una novena parte de la figura, y la mayor de una sexta; cuyas dos medidas son ya los dos extremos, siendo lo regular una octava ó séptima parte solamente. Se pasará despues á hacer el cuello igual á la mitad de la cabeza...

## NOTA.

*Por mas que se ha estudiado con indecible empeño á fin de sacar de los borradores de Mengs las reglas que queria dar para las Proporciones del cuerpo humano, no ha sido posible componer de sus fragmentos cosa alguna que pueda satisfacer, ni servir de regla en una materia tan importante y delicada; y así, para no errar, se ha creído conveniente suprimir lo que resta de este párrafo, á fin de no exponernos á dar por regla algun error.*

*Por lo que mira solo á las Proporciones de las cabezas, podria suplirse algo con lo que dice Winkelman explicando el sistema de Mengs en la primera edicion de su Historia del Arte. Pero creo que el mismo Winkelman no comprehendió bien esta materia; y su traductor Frances acabó de desfigurarla. En la última impresion de dicho libro está suprimido este paso. Hablo de la traduccion Italiana, publicada recientemente en Milan, en que me parece han acabado de confundir y estropear al pobre autor.*

CARTA  
DE  
DON ANTONIO RAFAEL MENGES  
Á UN AMIGO  
SOBRE LA CONSTITUCION DE UNA ACADEMIA  
DE LAS BELLAS ARTES.

**L**as Academias de las bellas Artes se han multiplicado en Europa al mismo tiempo que las artes han ido y van generalmente en decadencia; y parece que esto no podría suceder, si no hubiese vicio en la constitucion de tales cuerpos: pues habiendo otros de su especie dedicados al cultivo de las ciencias naturales, vemos que estas efectivamente han adelantado mucho por su medio. Vm. juzga que en todas partes debieran pensar en mejorarlas, y quisiera saber quales son mis ideas en el asunto: y yo digo que soy del propio dictámen; y por complacerle añadiré lo que en suma juzgo sobre la constitucion que debieran tener para que sirviesen á la perfeccion de las artes, como en efecto sirven para su extension, esto es, para que haya mas personas que diseñen bien ó mal.

Por Academia se entiende una junta de hombres expertos en alguna ciencia ó arte, dedicados á investigar la verdad, y á hallar conocimientos por medio de los quales se puedan adelantar y perfeccionar; y se distingue de la escuela en que esta no es mas que un establecimiento donde por maestros hábiles se da leccion á los que concurren á estudiar las mismas ciencias ó artes.

Pero aunque sean cosas distintas, no hay repugnancia en que formen un cuerpo.

Muchas Academias de las Artes, como las de Roma, Bolonia, Florencia y Paris, empezaron por ser escuelas, y despues se transformaron en lo que ahora son; esto es, en juntas de profesores, que baxo la proteccion de los Principes; ayudan á la enseñanza general. De la misma forma empezó, como Vm. sabe, la de Madrid; y habiéndola tomado el Rey baxo su proteccion, de escuela particular, la hizo pública, y despues Academia, dotada mas ampliamente que ninguna de Europa. Todas tienen diversa constitucion, y diferente division de clases, componiéndose unas de solos profesores de las artes, y otras de profesores y de personas de alto nacimiento, ó constituidas en dignidades ó empleos distinguidos. En las mas de ellas esta clase es puramente honoraria; pero en otras tiene parte mas ó menos grande en el gobierno. Bien examinada la materia se hallará que hay inconvenientes en que no tenga influxo; y que los hay mayores en que tenga demasiado. Los Principes, las personas ilustres, y las que han seguido carreras que proporcionan á grandes empleos, no es posible que hayan adquirido conocimiento de las artes tan fundamental como se necesita para juzgar del mérito de los artífices y de sus obras; por cuya razon, si tuvieren demasiado influxo, esto es, si depende de ellos conceder ó rehusar el honor de Académico á un pretendiente, si deciden de la bondad de las obras, y si se inxieren en dirigir los estudios, todo irá muy expuesto, y será milagro que la Academia logre el fin de su instituto. Podrá decirse que estos Señores, antes de dar su voto, oirán el dictámen de los profesores en lo que pertenezca al arte. Pero si han de arreglarse á lo que otros digan, y no á su propio conocimiento, ¿qué necesidad hay de que voten? ¿Y cómo puede ser útil ni razonable que propongan los que deben decidir, y decidan los que quan-

do mas podrian proponer? Por otro lado, si no tienen influxo, tambien pueden seguirse inconvenientes nada menores, nacidos de la pasion, del interes, de la intriga de los artífices; pues no se debe esperar que en todos haya la integridad y nobleza propia de sus profesiones. Y así juzgo que en qualquiera Academia será utilísima esta clase, quando se reduzca á promover el bien, y estorbar el mal, y quando su oficio sea mantener el buen orden, estimular la aplicacion, y proteger y honrar las artes y los artífices. Esta proteccion ha de ser efectiva, y no de pura apariencia, distinguiendo á los profesores segun su mérito, no confundiendo los con los artesanos, y empleándolos en obras de importancia; pues si la nobleza, los ricos y las comunidades opulentas de un pais no entran en la idea de hacer obras, y de difundir con ellas el gusto de las artes en la nacion, se extinguirán estas por falta de alimento; porque quando solo el Rey emplea los artífices no puede ocupar mas que un número limitado de ellos, y el gusto de las artes se concentra en su persona, haciéndose barbaridades en todo lo demas del Reyno: como ha sucedido en España desde Felipe II, que todos los Reyes las han estimado y empleado, sin que el buen gusto en ellas, esto es, el gusto racional, se haya propagado, como pudiera esperrarse del carácter generoso y amigo de gloria que hay en la nacion.

Las bellas artes, como artes liberales, tienen sus reglas fixas, fundadas en razon y experiencia, mediante las quales llegan á conseguir su fin, que es la perfecta imitacion de la Naturaleza: de que se infiere que un cuerpo destinado al cultivo de estas artes, no se ha de reducir á la execucion, sino que principalmente debe ocuparse en la teórica y especulacion de las reglas; pues aunque las artes acaban en la operacion de la mano, si esta no se dirige por una buena teórica, quedarán

degradadas del título de artes liberales , y serán mecánicas.

Algunos estan en el error de que la sola práctica vale mas que todas las reglas , y que sin ellas ha habido grandes artífices. Esto es falsísimo , como podria demostrarlo si hubiese necesidad de ello. Sin razon y sin reglas será casualidad hacer algo bueno ; no siendo posible llegar á un fin determinado sin guia segura que nos conduzca á él. La Pintura y la Escultura son artes igualmente que la Poesía ; y como en esta la sensibilidad , la imaginacion y el ingenio sin arte y sabiduría no pueden producir mas que sueños y monstruosidades , lo mismo sucederá en las otras : y así como el Poeta sin conocer á fondo el asunto que ha de tratar , y la lengua en que se ha de explicar , no puede producir obra perfecta , por mas ingenio de que esté dotado , y por mas que haya gastado su vida en hacer coplas ; tampoco el Pintor ni el Escultor sabrán hacer obras dignas de alabanza si no conocen científicamente las formas de los cuerpos que quieren representar , y la diversidad de modos con que se presentan á nuestra vista , con la demas teórica del arte.

No pienso decir que el estudio de la especulativa haya de excluir el ejercicio de la mano ; antes al contrario , recomiendo infinito su continua práctica , de suerte que ambas cosas vayan unidas ; y así se debe entender el oráculo de Miguel Angel quando decia , *que todo el arte consiste en que la mano obedezca al entendimiento*. Aquel grande hombre entendia , que es preciso tener impresas en el entendimiento las imágenes y razones de todo lo que la mano debe executar. De manera , que es necesario obrar siempre ; pero conociendo el por qué y el cómo.

Los profesores hábiles que componen una Academia deben buscar , conferenciando entre sí , las reglas segu-



ras con que los principiantes puedan abreviar el camino de unas artes tan dilatadas. Estas reglas las prescribirán por leyes, y se harán observar á la juventud, explicando las razones de ellas con claras demostraciones que convengan y persuadan; pues sin esta persuasion nunca se puede hacer cosa perfecta.

Si la utilidad de estos cuerpos consiste en el adelantamiento de las artes, y en el beneficio que causan á la nacion esparciendo el buen gusto, el qual y la inteligencia del diseño son los que dirigen todas las artes y artefactos que tratan ó consisten en figuras ó formas, no podrá conseguir esta utilidad una Academia donde no se enseñen públicamente las razones y teórica del diseño; pues sin ellas el diseño no es mas que un acto práctico y material que produce la sola figura que circunscribe, sin dar inteligencia general, ni enseñar á juzgar de las formas. En ella se harán dibuxantes materiales y artesanos, pero nunca artífices iluminados ni excelentes; y por consecuencia obrará contra su fin principal, que, como se ha dicho, debe ser propagar el buen gusto general y las bellas ideas en la nacion.

Supuesto, pues, lo referido, se ha de considerar si uno de estos cuerpos es Academia ó Escuela de dibuxo, ó uno y otro juntamente. Qualquiera de estas cosas que sea, siempre es necesario que los que le componen sean maestros expertos en las artes, pues como Académicos deben ser capaces de explicar las definiciones del arte, de donde se sacan las reglas; y ya se ve que para hacer de maestros es aun mas necesario que sepan la profesion. Los discursos académicos enseñan las dificultades del arte á la juventud que la quiere profesar, y ponen en estado á los aficionados de entender y juzgar sanamente de las obras. Esta circunstancia es tal vez aun mas necesaria en España que

no en algunas otras partes, porque el comun de la nacion no tiene todavía idea justa de las artes y de su nobleza, ni de los muchos dones del cielo y del estudio que deben concurrir para hacer un grande artifice. Dichos discursos y conferencias académicas servirán tambien á los mismos profesores; porque siendo así que no todos entre ellos saben científicamente los principios de su profesion, esto les estimulará á estudiarlos; y en fin, á fuerza de exâminar la materia, se irán desterrando poco á poco las falsas máximas que se pudiesen haber introducido en la enseñanza. La juventud hallaria tambien otra ventaja en oír las grandes dificultades que hay que vencer en las artes, y el estudio ímprobo que requieren; pues así solamente los ánimos generosos las emprenderian; y los que se sintiesen con menos fuerza y talento, ó abandonarían la empresa, ó se contentarian con aplicarse á las partes proporcionadas á sus fuerzas. De esta manera cada talento quedaria en su natural libertad; no estaria precisado á la uniformidad del estudio; y se enseñaria el arte, y no el estilo particular de un maestro.

Sobre todo, yo creo que la mayor utilidad que resultaria de estos ejercicios seria la de que los señores y ricos se instruyesen de los principios de las artes, y concibiesen el debido amor y estimacion á ellas; pues ya en muchos se halla natural disposicion para esto, y no les falta mas que tratar y oír profesores científicos que les manifiesten la dignidad y nobleza de dichas artes. La Historia nos ofrece la necesidad de esta estimacion; pues donde ella ha faltado, han faltado infaliblemente las artes y las ciencias. Los Egipcios, que las inventaron quasi todas, no perfeccionaron ninguna, porque no diéron honor á los profesores, ni los consideraron mas que como artesanos. Los Fenicios adelantaron poco mas, porque diéron por objeto á las artes la utilidad del comer-

cio. Los Griegos, y particularmente la docta Atenas, donde habia mayor igualdad en el estado de las personas, donde las artes y las ciencias eran estimadas poco menos que la divinidad, y donde el ingenio conducia al primer grado de ciudadano: en Atenas, digo, fué donde floreciéron dignamente la Pintura, Escultura y Arquitectura. Los Romanos nunca igualáron á los Griegos en esta perfeccion, porque el camino del honor estaba en el servicio militar, y se valian de los artífices de la vencida Grecia, reducidos á la dura esclavitud, con que ellos y sus obras se envileciéron.

Concluyo, pues, que para que en una nacion florezcan las artes es necesario, no solamente que sus obras sean estimadas, sino que los artífices sean honrados á proporcion; pues de otra suerte ningun ánimo generoso querrá sacrificar su sudor y su vida en una profesion, que en vez de honor, le produce quasi envilecimiento; y así se aplicarán á las artes solamente los espíritus cortos y apocados que aspiran al mero interes, y son incapaces de los conceptos sublimes que piden las artes; pues al fin las obras son siempre retratos del ánimo del artífice.

Grandes ventajas conseguirá qualquiera nacion si sus primeros señores, y los poderosos y ricos de ella se aficionan á las artes, como vemos haber sucedido en todas las edades en que floreciéron: y si algunos de ellos las cultivan lo bastante para poderlas entender, como tenemos varios exemplos, y en especial el del Emperador Adriano, entonces se elevarán seguramente á la mayor perfeccion: porque conociendo su mérito, las fomentarán, y ocuparán los artífices, dándoles ocasion de emplear sus talentos; pues no es menos ventajoso á los profesores el ser empleados, que el aprender; porque sin esto lo primero es inútil.

Mirando ahora como escuela el cuerpo de que voy

hablando , conviene hacer algunas reflexiones. Una de las cosas de que principalmente debe estar surtida son los buenos exemplares del arte ; y hay pocas que lo estén aun medianamente. La de Madrid carece de ellos ; pues aunque tiene algunos yesos del Antiguo , los mas son defectuosos por maltratados. Tengo por seguro que antes de mucho tiempo poseerá una coleccion muy completa ; y entonces podrán los discípulos aprender en ella las proporciones , el arte de expresar la Anatomía sin dureza , la eleccion de las buenas formas , y el bello carácter <sup>(1)</sup>.

Aunque en una Academia de las actuales haya profesores de mérito , no se puede negar que antes de ahora florecieron otros que le alcanzaron muy superior , ni que haya habido escuelas mas acreditadas ; por lo que no conviene se den á la juventud privativamente por exemplares las obras ó dibuxos de los Académicos , debiéndose escoger las mejores de todas las escuelas y de todos los profesores insignes antepasados. Con esto se acostumbrarán desde la edad mas tierna á un buen estilo : y aun habrá otra ventaja mayor ; y es que los maestros de la Academia podrán hablar con libertad ; pues ni el amor propio , ni los respetos humanos les impedirán decir francamente su dictámen , quando si se trata de obras propias , ó de compañeros , tienen muchas razones para paliar su parecer.

Tambien seria muy conveniente que los profesores diesen el buen exemplo de diseñar y modelar con los

(1) De aquí se infiere que Mengs escribió esta carta en Madrid , y que pensaba ya en regalar al Rey su coleccion de yesos. Antes de despedirse le presentó los que allí tenia ; y despues le envió los que habia dexado en Roma y Florencia. Mandó S. M. se depositasen todos en la Academia de San Fernando , y componen la coleccion mas completa de estatuas y cosas antiguas , y algunas modernas que hay en Europa.

principiantes en la sala del Modelo , para animar así á la juventud y á los mismos profesores de clases inferiores ; pues el estudio del Modelo es aun mas útil á los adelantados que á los principiantes. Sobre todo , seria necesario que se examinase con la última atencion todo quanto se propone á la juventud , y que no dependa del capricho de los particulares el introducir exemplares viciosos ; porque es mucho mas difícil deshacerse de un vicio adquirido en los primeros años , que aprender mil cosas buenas.

En quanto al tiempo y horas de estudio , el que se hace por la noche puede servir para los que teniendo las horas del dia ocupadas en el aprendizaje de algun oficio , van á aprender un poco de Dibuxo á fin de habilitarse para trazar las obras pertenecientes á él , siendo esta una de las utilidades de las escuelas públicas de Diseño , por lo infinito que contribuye á adelantar y perfeccionar los artefactos ; pero está muy lejos de ser suficiente , ni oportuno para los que se dedican á las bellas artes. Las horas de la noche son pocas para un estudio tan vasto. El espíritu de los jóvenes , distraido con las ocupaciones del dia , no tiene la actividad necesaria para aprender y fixar en la memoria las cosas que se enseñan. Seria , pues , necesario , yá que la Academia ha de ser escuela , bacer lo que se practica en las escuelas de las demas facultades ; esto es , emplear en el estudio las mejores horas del dia , y que asistiesen los profesores de grados inferiores para dar cuenta á los superiores de los progresos y modo de enseñar ; cuyo exercicio seria ademas muy útil á ellos mismos , y los principales maestros deberian rever los estudios de los jóvenes , para mudarlos de clases segun sus progresos.

El exercicio de la noche deberia servir solamente para aquellos , que estando ya adelantados en la teoría del arte , necesitan aumentar la práctica con el frecuen-

te uso y ejercicio <sup>(1)</sup>; pues de otra manera, la priesa con que es necesario obrar en aquel ejercicio de noche, hace que se acostumbren los principiantes á una descorreccion que degenera en viciosa negligencia; pues no hay tiempo para observar bien las reglas y razones del arte. Los que comienzan á copiar principios tampoco tienen tiempo suficiente para ver el fruto de su aplicacion; de suerte que muchos se desaniman y abandonan el estudio. En conclusion quando la Academia haya de ser escuela, es necesario practicar en ella todo lo que un vigilante y buen maestro debe hacer privadamente con sus discípulos. De otra manera nunca será escuela útil.

Si no se fixan las leyes y máximas de la enseñanza pública, de modo que la juventud aprenda como si estudiase baxo un solo maestro, se confundirán los discípulos, siguiendo máximas diferentes, y tal vez contra-

(1) Mucho habria que decir sobre el estudio del Modelo de noche, y sobre la luz natural y artificial. Algo apunté en la vida de Mengs. Para algunas cosas es bueno estudiarle de noche, y para otras de dia. No hay duda que con la luz artificial se hacen mas visibles las masas de Chiaroscuro; pero si no se corrige este estudio, examinando de dia los efectos de la luz en las formas, se adquirirá un claroscuro falso y engañoso, como el de Caravaggio, de Guercino y otros. La degradacion imperceptible de la luz, que depende de los ángulos de la reflexion de ella á nuestros ojos, y á los objetos inmediatos, ó es violenta ó falsa de noche: y yo creo que este estudio, del modo que se hace, sin rectificarle de dia, es una de las causas de la corrupcion del arte.

El Modelo vivo, que generalmente se reputa como la llave del Deseño, es otra cosa bien problemática. No digo que no se deba estudiar, antes le tengo por inexcusable por muchas razones; pero con él solo, y sin gran reflexion, y otros estudios, no se logrará el fin. Considérese que moralmente es imposible que un Modelo esté en una misma situacion todo el largo tiempo que se necesita para dibujar bien lo que se llama una academia. El trabajo que es servir de Modelo está demostrado viendo que los mas que toman este oficio mueren reventados escupiendo sangre. Una persona que está por largo tiempo en una postura, forzando todos sus miembros para mantenerse en ella, sin ocupar su espíritu, se debe cansar y aburrir; y aburiéndose, todos sus músculos se relaxan perdiendo su elasticidad, y con flojos y desanimados, de suerte, que en vez de un cuerpo vivo, presenta una

dictorias. Por eso convendría, que juntándose los profesores, y examinando bien las materias, conviniesen y acordasen el método que se debe seguir, pesando bien las razones en pro y en contra; con reserva, no obstante, de enmendarlo quando la experiencia ó la razon persuadiesen deberlo hacer.

Las cosas que con mas esmero conviene enseñar son, la Perspectiva lineal y la aérea por método breve, y la Anatomía. La Perspectiva nos muestra cómo se han de imitar las apariencias de las formas; y nadie podrá imitarlas sin conocerlas anatómicamente. Siendo así que entre todos los cuerpos de la Naturaleza no hay para el hombre cosa mas noble ni mas digna que la figura humana, se hace necesarísimo que el Pintor y Escultor la conozcan en el todo por sus partes. No es posible que logren este conocimiento sin el estudio de la Anatomía;

figura de cadáver. ¿Qué acción, qué expresión, ni qué belleza se puede aprender de aquel cuerpo aprisionado, atormentado, sin vida, sin alma? Qualquiera lo podrá inferir.

¡Cuán diferentes eran los Modelos que los artífices Griegos estudiaban! Sus costumbres, sus concursos y sus juegos les presentaban á la vista los cuerpos mas hermosos de una nacion bella, y se los presentaban animados de las mas violentas pasiones. ¿Qué ideas era preciso que naciesen en la cabeza de un artífice filósofo al ver en el estadio de Olímpia dos Atletas desnudos disputarse el premio del pancracio ó de la lucha? No lo puede concebir sino quien sepa el premio que daban los Griegos al vencedor de estos combates. El mayor General de nuestros dias, el que haya ganado cien batallas, no recibirá de su patria distinciones y honores tan halagüeños como uno de aquellos Atletas vencedores. Estatuas de mano de los Fidias y Praxiteles, aclamaciones sin término de la nacion mas culta é instruida, hacer época en el cómputo de los años, derribar las murallas de las ciudades para que entrase el vencedor, y sobre otras muchas cosas, oír en su alabanza las canciones de un Píndaro.

Una noche, viendo yo diseñar á Menges el Modelo vivo, le hice las expresadas reflexiones. Me las aprobó mucho; y desde entonces dispuso que sus discípulos Españoles se aplicasen mas particularmente á dibujar los yesos de las mejores estatuas. No por eso abandonó el estudio del Modelo vivo; y yo tengo academias dibujadas de su mano en los últimos dias de su vida.

pero tampoco necesitan estudiarla como el Cirujano y el Médico, sino como conviene á unas artes que tienen por objeto la imitacion de las formas exteriores de las cosas.

No es menos preciso el estudio de la Simetría, ó sean proporciones del cuerpo humano, pues sin ellas no es posible saber escoger de la Naturaleza los cuerpos mas perfectos, cuya ciencia hace á los antiguos Griegos tan superiores á nosotros; y la belleza, gracia y movimiento se derivan de las proporciones.

El arte de las luces y sombras, llamado *Claroscuro*, se debería enseñar con el mismo cuidado, pues sin él la Pintura no puede tener relieve; por lo que se debe considerar como parte esencialísima de ella, tanto mas que no siempre tienen proporcion los Pintores para ver las cosas del Natural; y aun quando la tengan, no es tan fácil entender las razones, y mantenerse unidos á la verdad, para no dexarse llevar de ciertas reglas prácticas que siguen algunos ignorantes, aprendidas sin reflexion de sus maestros. En fin, el *Claroscuro* es una parte doblemente útil, porque gusta á los entendidos, y á los que no lo son.

No debería omitirse, como se omite el dar lecciones de colorido, por ser una parte tan principal de la Pintura, que tiene sus reglas fundadas en ciencia y en razon. Sin este estudio es imposible que la juventud adquiera buen gusto de colorido, ni que pueda entender la armonía.

Del mismo modo es necesario enseñar la Invencion y la Composicion, sin olvidar el arte de los ropages; todo lo qual tiene tambien sus reglas fixas: reglas que son necesarias para aprender, y para entender lo que se ve en la Naturaleza. No quiero decir que con solas estas reglas sin talento se pueda conseguir el arte; pero aseguro que sin ellas nadie llegará á ser excelente artífice. Sé tambien que no todas las reglas admiten demostracion geomé-



trica; pero las que tocan á la Imitacion la admiten absolutamente: y las de la eleccion tienen sus razones quasi evidentes.

Acaso no faltará quien diga que todo el estudio que propongo para la Academia le puede enseñar qualquier profesor maestro á sus discípulos en su casa. Yo no lo juzgo así, porque creo imposible que un hombre solo llegue á saber igualmente bien tantas cosas juntas; y dado que las supiese, que tenga voluntad, tiempo ó proporcion de enseñarlas: pudiendo suceder que entre los jóvenes que estudian con maestro particular haya alguno que por falta de enseñanza mas extensa, ó por otro motivo, que no suele ser raro, dexé de salir tan grande hombre como correspondia á la proporcion que hay en él, quando en la escuela pública tendrá ocasion de explyar su talento, distinguirse con la emulacion, y de un infeliz hacerse un artífice que dé honor al arte y á su patria.

No he hablado de la Arquitectura, por no saltar fuera de mi profesion; pero sin internarme en su fondo, podré decir, que si la Academia ha de ser escuela de las bellas artes, debe enseñar fundamentalmente la Arquitectura en toda su extension; pues no se concibe como se puede llamar escuela de una facultad la que no dé estas lecciones.

Aunque la Arquitectura no tiene en la Naturaleza un prototipo tan conocido á que recurrir como las otras dos bellas hermanas, hay sin embargo cierta imitacion, ciertas reglas de conveniencia que forman el gusto en ella; y este gusto puede ser bueno ó malo, como en la Pintura y Escultura. El que se debe proponer á la juventud ha de ser el mas puro; esto es, aquel que la razon y los siglos han autorizado por el mejor; quiero decir, el de los primitivos Griegos. Uno que solo estudie y sepa de memoria las medidas y proporciones de Vignola, ú otro autor semejante, no por eso tendrá gusto bueno ni malo de Arquitectura, ni será Arquitecto; al modo que no sera Poe-

ta, ni tendrá gusto en Poesía uno que sepa todas las mecánicas medidas de los versos. Los Vignolas son comparados á los Vitruvios como la Arte poética de Regio á la de Horacio. Los exemplos, por ser tales, no se deben proponer, si el autor de donde vienen no lo merece; y este punto es el que los profesores de la Academia deberían examinar.

Sobre todo se debe hacer gran distincion entre la Arquitectura y el arte de fabricar; cosa que hasta en los títulos de los libros se suele confundir. La Invencion y el Gusto hacen al Arquitecto, y las Matemáticas y la Física son sus criadas y ministras. Lo primero es como la cabeza en el hombre, y lo segundo como las manos. La Invencion pide gran talento é instruccion, y el arte de fabricar es todo mecánico y material. De los que por este último camino pretendian llamarse Arquitectos, y se hacian ricos, se burla sin dudar Marcial quando aconseja á un padre que haga Arquitecto á su hijo rudo:

*Si duri puer ingenii videtur  
Praeconem facias, vel architectum.*







